QUADRANTE 25

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · ANNO XIII

SOMMARIO DI
MAGGIO XIII

ABBON. ANNUO L. 50 · UN NUMERO L. 5 · C. C. POSTALE

FIAT
FIAT
Ardita Sport
QUADRANTE

QUADRANTE 25

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Roma, via Frattina, 48; 62959
Editrice: S. A. EDITORIALE QUADRANTE - MILANO
Ammin.: Milano, via Rugabella 9; 86503
Pubblicità: Milano, B. Luini, 12; 80442
Abbonam.: Milano, via Moscova, 60; 66573
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, Milano, San Damiano, 3
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(Maggio XIII)

SPIRITO BORGHESE

La vita della nostra generazione è la lotta contro lo spirito borghese. S'intende che altra cosa è lo spirito borghese, altra cosa la borghesia come categoria storica e spirituale.

In questa lotta si va un poco a istinto. E non dico che questo sia un metodo cattivo. Ma è forse bene tentare qualche volta di precisare i limiti e i caratteri fondamentali dello spirito borghese, e vedere in quale terreno stanno le sue radici.

Credo che qualcuno abbia detto che lo spirito borghese nasce dalla Riforma. Questo è vero. Ma lo fanno addirittura coincidere con lo spirito protestante. Questo è sbagliato.

Lo spirito borghese nasce dal protestantesimo, ma nasce ugualmente dalla Controriforma. Cioè, nasce dal giorno in cui la scissione è stata possibile.

Quando il cristianesimo imperiale (cattolicismo), erede della universalità romana, non regge più nella sua unità, quando è necessario essere o riformati o restaurati, allora prende forma netta e si diffonde e acquista penetrazione lo spirito borghese.

Spirito borghese è quando alla immaginazione, che è passione e fede, succede l'intelletto puro e l'astratta regola. L'immaginazione crea l'avventura e la vita, l'intelletto puro fa le categorie, dà un cartellino col numero.

Il motto dello spirito borghese è « non abbiamo istruzioni ».

Con la Controriforma, ognuno ha avuto le sue « istruzioni » su tutti i punti.

Dalla Riforma, lo spirito borghese prendeva la vanagloria di credere di capir tutto, la illuminata pedanteria. (Credo che il primo a capire il protestantesimo come pedanteria sia stato Pietro Aretino).

Dalla Controriforma lo spirito borghese ha preso l'atroce possibilità di rassegnarsi a fare capire gli altri per conto nostro.

Il protestantesimo è conseguenzario (sfuggendo il rischio dell'illogico, rinuncia in realtà alla libertà dello spirito). E qui s'incontra con il formalismo della Controriforma. In mezzo, tra il mondo delle conseguenze e il mondo delle immobili forme, sta il mondo dell'immaginazione. Spirito borghese è quello che, per mancanza di immaginazione, deve rifugiarsi o nel sillogismo o nella categoria.

Con l'una o con l'altra condotta, non si corrono rischi. E al centro dello spirito borghese sta appunto l'orrore del rischio.

La Riforma è l'intelligenza emancipata dall'autorità; la Controriforma è l'autorità emancipata dall'intelligenza.

Cioè a dire: la Riforma dà allo spirito borghese il puntello romantico, la Controriforma gli dà il puntello classicista.

In quanto rifiuta il rischio e il provvisorio, lo spirito borghese ha dalla Controriforma ancora maggior nutrimento che dal luteranismo. Il credente, prima del Concilio di Trento, correva un rischio: il rischio di credere male e imperfettamente. Il cristianesimo per alcuni secoli è ancora colorato di platonismo, e al centro della psicologia religiosa di Platone sta il « bel pericolo », il « calòs chindunos ». Dopo l'individuo non rischia più niente; perfino in mancanza di fede, si accetta da lui l'ipocrisia formalista. Del resto lo spirito borghese non è tormentato dal senso dell'aldilà. Nel migliore dei casi, lo concepisce come una regolata immobilità.

Il primo poeta borghese della nostra letteratura è Torquato Tasso, nato dalle viscere stesse del Concilio di Trento.

> Colei Sofronia, Olindo egli s'appella.
> D'una cittade entrambi e d'una fede.
> Ei che modesto è sì com'essa è bella,
> Brama assai, poco spera, e nulla chiede;
> Né sa scoprirsi, o non ardisce; ed ella
> O lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avvede.
> Così finora il misero ha servito
> O non visto, o mal noto, o mal gradito.

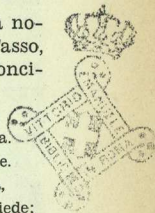
Tutto a posto. I vicini di casa non possono aver niente da dire. Tasso tiene soprattutto alla precisione, non come necessità estetica ma come precauzione causidica. Poco più oltre vediamo quella stessa Sofronia triste di

> un colore
> che non è pallidezza, ma candore.

Tutta la poesia nostra dal Tasso in poi continua borghese, anche se si fa errabonda come in Foscolo, anche se si volge al sublime e magari lo tocca, come dicono sia accaduto ad Alessandro Manzoni. Il quale di tutti i poeti è il più somigliante al Tasso.

> Spira de' nostri bamboli
> Nell'ineffabil riso;
> Spargi la casta porpora
> Alle donzelle in viso;
> Manda alle ascose vergini
> Le pure gioie ascose,
> Consacra delle spose
> Il verecondo amor.

Anche qui, tutto a posto, simmetrico, con le tendine uguali e stira-

te bene, non c'è un vuoto, non c'è un rischio.

Il dominio dello spirito borghese continua nella nostra poesia per tutto il secolo. La poesia come oggetto di consumo domenicale del borghese per bene è raggiunta in pieno prima con l'Aleardi, poi con i bandieroni di Carducci e le danze luminose di D'Annunzio.

(Infinitamente solo, circondato da un tempo vuoto e da uno spazio vuoto, Leopardi sta; vissuto poeta con più d'un secolo di anticipo; ma lo spirito borghese lo ha morso nel tallone della filosofia. Invece il fratello suo Dante, perfettamente in fase con il tempo, reggeva in piedi tutto).

Lo spirito, dalla cui scissione nasce lo spirito borghese, è lo spirito imperiale. Gli elementi dello spirito imperiale sono libertà d'intelligenza e senso della legge totale.

Lo spirito imperiale è tutto energia interiore e primordiale verità. Nel suo scindersi, e per l'una e per l'altra parte la verità diventa un fatto esteriore e formale, cioè diventa borghese.

Che lo spirito borghese nasca ugualmente dal luteranismo e dalla Controriforma — cioè dalla possibilità della scissione — è una riprova che il Fascismo — nato come opposizione a una civiltà politica retta sull'equilibrio tra le fazioni — non è uno sviluppo storico dall'ultimo anello (secondo la tendenza dei tradizionalisti-evoluzionisti) ma una ripresa dai primordi, il principio della Terza Epoca, della quale sta creando il fervido medioevo. (Ricordo a coloro, che non han visto queste cose altro che a scuola, che in ogni civiltà i medioevi sono i periodi più intelligenti, profondi, creativi di spiritualità; i cosiddetti « ori » delle civiltà ne sono la prima decomposizione: il Medio Evo è molto più intelligente del Rinascimento).

Lo spirito borghese succede allo spirito imperiale. Il Fascismo, appoggiatosi alla borghesia per potere senza troppa scossa saldare la Terza Epoca alla Seconda, si rifà ai principi imperiali; così potrà ritrovare il processo dialettico che crei la Terza Epoca.

MASSIMO BONTEMPELLI

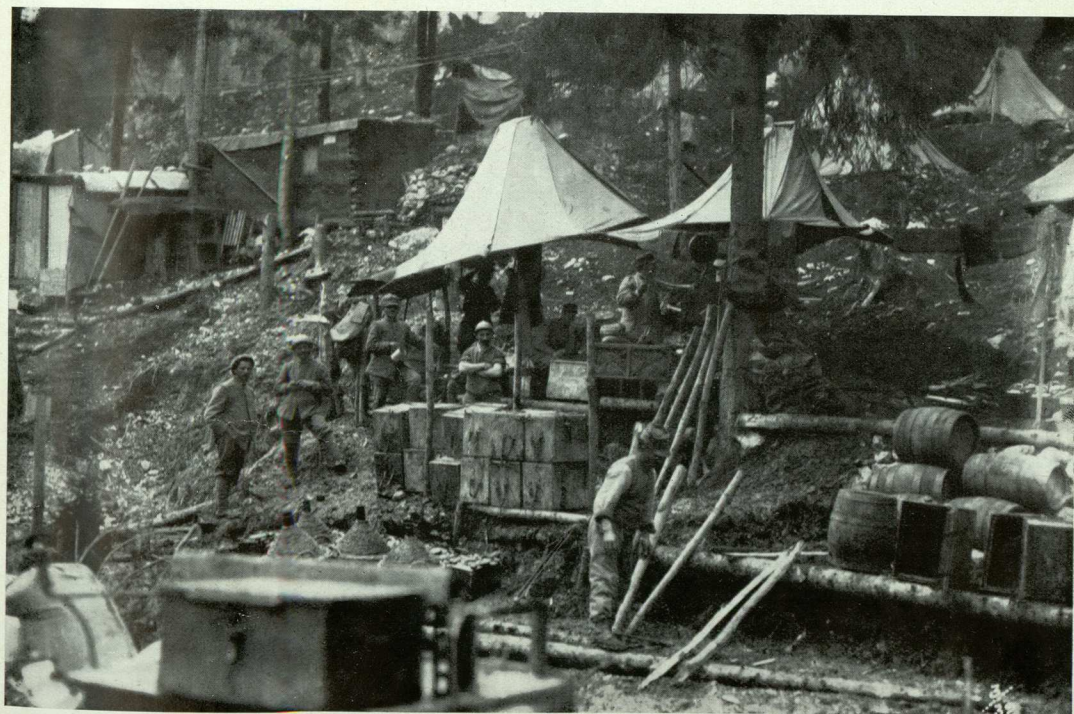
(PANORAMI)
L'ALTRA AMERICA

Ecco uno dei capitoli del volume « L'Altra America » di Renato Paresce, che sta per uscire nelle edizioni di « Quadrante ».

Per le strade, il treno si accontenta di scampanellare come una mucca. Entra in stazione tagliando colle forbici del suo spazzavie il lungo nastro delle automobili, colla solennità impettita di chi inauguri un ponte. Le macchine gli passano dinnanzi piccole ed insolenti come volessero schernirlo.

Da Chicago a New York, le locomotive della « Pensilvania Railway » corrono quasi a perdifiato; giù nelle piane dell'Arizona e fra i valichi di Nuova Messico, fanno addirittura quel che vogliono. Là corrono su terra abitata, traversano un mondo che afferma la sua esistenza con ciminiere, case, campi verdi e coltivati; qui, come spettri, si aggirano in un mondo morto, in un paesaggio lunare. Il treno rallenta e si ferma dinnanzi ad un casotto, una povera capanna sperduta in una pianura gialla che si perderebbe nel nulla se la bianchissima linea di nuvole non fosse lì a fermarla, sempre pronta a darle un contorno, una forma. Non un guardiano su tutta la linea. Il capo treno scavalca la ringhiera dell'« observation car » in coda al convoglio e, a rotta di collo, come se avesse perduto il cappello o il portafogli, si precipita verso un lontano apparecchio rugginoso, seminando, strada facendo petardi lungo le rotaie. Lo vedo da lontano infilare una chiave, poi darsi a corsa a raccattare i petardi, tenendo in mano il berrettino di paglia nera come un oggetto rubato. Se nella sua corsa non vi desse l'impressione di un ladro inseguito per lo meno da un reparto di truppe federali, lo preglieresti per un conduttore di diligenza di campagna o di tramway. Il treno riparte con un gran soffio e scampanellando, per rifermarsi poco dopo davanti al nulla. Una strada di sabbia, fra due pareti di sabbia sorrette da palizzate, taglia ad un angolo, naturalmente di 90 gradi, la linea e, rastremandosi va a cozzare senza rompersi sulle nuvole basse all'orizzonte. Immobile a lato delle rotaie, un gigante dal capo coperto da un enorme cappello di paglia messicano, tien stretta nella mano una lancia: una lunga asta di legno in cima alla quale un cartello porta la semplice parola: « Stop ». E non si muove fin tanto che il treno non riprende la sua corsa. Dove abita, donde viene questo misterioso controllore di un traffico che non esiste? Trae forse oroscopi per il macchinista e lo avverte dell'approssimarsi di un temporale, o tien lontani gli spettri da questo treno anche esso spettrale? Chi sa! Nulla in vista, salvo sabbia, neri cespugli di conifere nane ed attorcigliate, contorte in gesti umani di indicibile sofferenza; minuscoli cacti arborescenti punteggiano la pianura fin dove l'occhio può vedere. Una doppia linea di pali inclinati dal vento indica, nella uniforme immensità, una strada che non esiste ancora e che, forse, non esisterà mai. Se un sole feroce ed un cielo azzurro cupo non incombessero su questa pianura, vi credereste in Siberia o nel deserto di Mongolia.

All'interno del convoglio metallico, circolano gli ultimi bolletini della borsa dei valori di New York, e dei grani di Chicago e di Vancouver. I viaggiatori, rintanati nel vagone osservatorio, respirano aria artificialmente raffreddata, mentre nei vagoni deserti i servitori si asciugano il sudore che sgorga a rigagnoli dai loro pori, sdraiati nelle poltrone abbandonate.

Cala la sera. All'orizzonte, in un oltremare intenso, già compaiono le alture di Nuova Messico; la sterminata pianura si fa più calda e i pochi cavalli scheletriti che brulicano fra gli sterpi di cacti coriacei, sembrano fondere entro l'aria arroventata che vibra loro attorno. Poi l'intero paesaggio bianco chiazzato di nero, assume le spettrali sembianze di una negativa fotografica. Illusionismo, Hollywood: ricordate pellicole, proiezioni di vagoni letto americani già viste in Europa. Il negro, bianco vestito, trasforma le poltrone in letti ed in breve tempo l'enorme carrozzone è un dormitorio verso il quale il pubblico si avvia a passo accelerato, come se temesse di perdere l'ultimo treno e di dover passare la notte all'aperto. Rotolar di scarponi e di scarpette, fruscii di sete dietro le tende, resistenze disperate di qualche bottone, vinte finalmente con una bestemmia. Le tende verdi si agitano. Dall'una emerge orizzontale un piede calloso, dall'altra una spalla giovane e chiara come madreperla. Poi le tende si immobilizzano in posizioni di rassegnata attesa dell'alba. L'alveare intona, in note basse e quasi soffocate, l'inno alla notte accompagnato dalle ghitarre e dai violini in sordina dei ventilatori. Qualche ultimo « good night » del piano di sopra al piano di sotto, ed il silenzio. Nell'attigua toilette gli uomini, tutti in manica di camicia,

L'Italia ha celebrato il primo ventennio della Guerra di Vittorio Veneto

fumano divorando cogli occhi, enormi lenzuoli di carta stampata e, con ammirevole accanimento, sparano a ripetizione pallottole di saliva contro innocenti sputacchiere nichelate distribuite in buon ordine lungo le pareti, come fossero pipe di gesso in un tiro a segno di fiera. Passano così le ore, ed i mozziconi di sigaro si annegano l'un dopo l'altro entro larghe coppe metalliche, in un liquido giallo bituminoso animato da un ballo di San Vito instancabile.

Pallori di albe, pudori di tramonti si alternano su questa pianura morta. Son questi stati del Sud che vanno traversati a tappe, senza impazienze, per sentir la immensità dell'America. E per comprendere anche la irrequieta sua anima. La pianura dell'Ukraina, sterminata distesa di grano ondeggiante come un velo giallo o verde al vento, sembra un giardino in confronto di questa Arizona desolata. Là sentite la mano ed il lavoro dell'uomo, le sue cure quotidiane, la stessa sua presenza anche quando, durante dieci o dodici ore, non scorgete che grano e grano. Ma è lì perchè i solchi sono regolari, la terra è ricca, la messe promettente. Sentir la presenza dell'uomo è sentir l'esistenza di limiti, di confini, cioè di un principio e di una fine. L'Arizona sembra nascere dal nulla e perdersi nel cielo.

«E dire che v'è gente la quale sogna di andar sulla luna! — mi dice il mio compagno di viaggio — Ma perchè non viene da queste parti? Le garantisco che la voglia della luna le passerà subito». Immaginate, infatti, l'Italia trasformata, dalle Alpi alla Sicilia, in un deserto; ogni cento chilometri un prato e poche capanne in legno o in terra argillosa e fango; cavalli scheletrici fra i cacti e le rare e magre conifere; deserto e nient'altro che deserto a perdita d'occhio; immaginate rase al suolo le nostre città, i boschi e le vigne, piallate le colline, massacrata la popolazione e, su questo paesaggio, un cielo azzurro cupo come indaco e nuvole basse di un biancore stupefacente: ecco l'Arizona. Vi passarono un tempo gli uomini, perchè sulla sabbia giacciono rovesciate le automobili come cadaveri di assiderati in un deserto, ed anche scheletri di cavalli. Paesaggio irreale, e tanto più irreale in quanto lo contemplate rifiutandovi di modificare le vostre idee stereotipate sull'America, formate dai giornalisti e da scrittori che non si sono mai mossi da New York. Appassionata di catalogare, essa, anche in questa immensità, vuole ordinare e classificare. Mette pali sulla sabbia colle scritte: «Oggetti preistorici», «Antica miniera», «Old track», «Rovine di villaggi», e così via. Qua e là, grandi frecce indicano, distanti cento miglia, le foreste di alberi pietrificati del Colorado. Così fa, certo per persuader se stessa che questa non è terra da poco solidificata.

Poderose e massicce incominciano a profilarsi le montagne, più accidentato si fa il terreno man mano che si approssima la frontiera di Nuova Messico: cavità circolari e crateri, enormi distese di gialla argilla disseccata e solcata da profonde fenditure a pareti verticali. Spaccata forse per effetto di una troppo rapida solidificazione. La vegetazione è a chiazze sparse, a larghe macchie di abeti nani e di campi verdi, lembi di vita vegetale in una infinitamente tormentata immensità. Abituati alle montagne europee, cercate su queste gigantesche eruzioni di terra e di roccia, una casupola, un rifugio, un sentiero. Nulla: nuda roccia, striscie nere di abeti, minuscoli alberetti semi tisici intenti a scalar le prime pendici e, subito dopo, abbandonanti la lotta. I colori sono prodigiosi: gialla la pianura, rosa la roccia nuda a stratificazioni leggermente inclinate, sovente rigorosamente orizzontali. Poi, senza transizione, l'oltremare. Dietro questa prima parete colossale, il cobalto chiaro e puro di altre montagne, all'infinito. Salgono a tre o quattromila metri, hanno qua e là le bianche vestigia dell'inverno e nomi strani di cose morte o di cose fatte per ricordar la morte. E' qui, entro questi boschi, fra questi valichi, che si ripiegarono gli indiani messi in fuga dai bianchi ariani e non ariani, per morirvi di fame e di freddo. Le montagne si accavallano in un disordine meraviglioso, tentano di sormontarsi e, per non cadere, si appoggiano con una colata di purissimo azzurro che sembra spandersi da un tubo di colore, sulla grigia tavolozza di un altipiano dagli orli passati alla pialla. Non hanno sentieri e rifugi; nessuno le scala perchè, qui, la voluttà delle alture è fornita dai grattacieli di New York e di Chicago.

Nell'automobile, che da Albuquerque mi conduce a Santa Fè, sale un contadino. Vestito correttamente di blu scuro, paglietta alla Chevalier, mastica gomma e poi si sdraia in fondo alla vettura in posa da gran signore. Ahimè! Rovina subito l'effetto, dandosi a frugare metodicamente il fondo della bocca per cavarne la gomma che si ostina a fargli cilecca... Vittoria! Un trasparente filo emerge e rimane teso fra le due dita e i denti. Oscilla, si allunga, si raccorcia, scompare. La delicata operazione è terminata; il giovane trae di tasca un sigaro di dimensioni colossali e, come meglio può, si industria a somigliare ad Al Capone. In mano ha però un libretto lercio anzichenò contenente a quel che scopro, una abbondante raccolta di citazioni bibliche, nel quale si immerge con fervore come se, isolandosi in una atmosfera purificata, volesse tener lontana da sè l'immagine impura del gangster e dell'attore cinematografico. Riacquista fiducia in se stesso e, come se mi conoscesse da almeno dieci anni, si volge verso di me e, con una gomitata nelle costole che mi toglie il respiro, mi dice:

«Quanto è alta questa montagna? — e col dito mi mostra il «Sangre de Cristo» sulla cui massa maestosa le nuvole gittano ombre cupe; poi subito «Quanti piedi è la più alta montagna di New Mexico?». Un fuoco di fila che tento di arginare, e di gomitate che tento di parare, dicendo che son qui da pochi giorni e non so proprio nulla. Invano.

«Ma lei mi sembra persona educata, e queste cose dovrebbe saperle».

«Ma lei — rispondo — mi sembra esser di queste parti, e queste montagne dovrebbe conoscerle».

«Oh, no! Noi lavoriamo un po' di terra nel basso e non abbiamo tempo di alzar gli occhi alle montagne. Nessuno è mai andato lassù. Non v'è nulla; roccia e freddo. Non un palmo di terreno coltivabile. E poi come andarvi in automobile se non v'è strada?».

«E a piedi...».

Una formidabile risata ed una tremenda manata sulla coscia. La mia, naturalmente. Le ascensioni di montagne son cose che si leggono sui giornali europei. Son cose però che in America non le fa nessuno. E perchè farle? O non si sta bene giù in pianura? E poi, perchè stancarsi?

Subito dopo, senza transizione, la domanda che vi persegue traverso tutta l'America:

«Quali sono le vostre impressioni della nostra America? Bel paese, non è vero? La sola democrazia rimasta sulla terra!».

Non v'è americano il quale non vi chieda le vostre impressioni sul suo paese e non si affretti ad avvertirvi che vi trovate in una democrazia senza eguali, qualcosa che forse, se non certamente, non riuscirete mai a comprendere perchè l'Europa, a giudizio del nuovo mondo, non ha conosciuto mai la vera democrazia.

RENATO PARESCE

TRE PROGETTI DELL' AUDITORIUM DI ROMA

PROGETTO

GRIFFINI - FALUDI - CAVAGLIERI

Quadrante *inizia la pubblicazione dei più interessanti progetti presentati al concorso per l'Auditorium di Roma. Ne diamo intanto tre.*

Presentiamo questo notevole progetto col quale gli architetti A. Griffini, E. Faludi e l'ing. Cavaglieri di Milano hanno partecipato al concorso. Crediamo che esso non mancherà di imporsi tra i migliori al giudizio della Giuria, per l'attento esame con cui sono stati affrontati i numerosi e complessi problemi acustici e tecnici che si presentano alla soluzione razionale di un moderno auditorium.

Il progetto prevede una sala per 5000 spettatori, una sala per 1000 spettatori ed un gruppo di servizi ad esse inerenti.

Per la sala piccola ed il complesso dei servizi, il problema è stato già da molti e in molti luoghi affrontato. Per la sala grande il compito si presenta assolutamente nuovo perchè i pochi esempi di risoluzioni straniere non possono servire di guida essendo ciascuna adatta ad esigenze particolari.

Si è cercata quindi una soluzione che pur attenendosi ai dati imposti dalle grandi dimensioni, dalle esigenze moderne, dai regolamenti per la sicurezza e dalle norme vigenti sui locali pubblici, possa coordinare tali vincoli favorevolmente.

Disposizione planimetrica

Il fabbricato presenta:

— un corpo principale sull'asse di Via dei Trionfi racchiudente la grande sala per cinquemila spettatori;

— un corpo secondario sulle Vie Aventina e S. Balbina contenente la sala di mille spettatori ed i servizi inerenti a tutto l'organismo e richiesti dal bando di concorso.

L'aver disposto le due sale in due diversi fabbricati e su differenti strade garantisce una maggior sicurezza al pubblico e il miglior svolgimento dell'afflusso e deflusso degli spettatori nei due teatri anche nel caso di spettacoli contemporanei.

Inoltre il corpo secondario costituisce una massa architettonica sulla futura piazza che sorgerà tra le Vie Aventina e S. Balbina presso la prevista costruzione della sede della R. Accademia Musicale di S. Cecilia.

I servizi che riguardano le funzioni tecniche e amministrative formano il collegamento dei due teatri nell'ala rettilinea del corpo secondario.

Accessi alle sale

A) *Sala grande* - Gli spettatori che affluiscono alla grande sala giungendo con mezzi pubblici o a piedi, salgono agli ingressi da una vasta piazza libera da traffico con una monumentale fontana e zone verdi, per mezzo di una estesa gradinata.

Quelli invece che giungono in automobile entrano addirittura nel corpo del teatro a un piano sottostante a quello delle biglietterie alle quali possono accedere direttamente.

All'uscita gli spettatori, per mezzo delle stesse scale ad essi riservate secondo la posizione del rispettivo posto nella sala, giungono addirittura o all'aperto per raggiungere i mezzi di traffico pubblico attraverso ampi marciapiedi e viali pedonali, oppure direttamente nel piano sottostante la sala, per raggiungere le rispettive automobili.

Non si è creduto prevedere speciali spazi per parco macchine data l'ampiezza di tutti i viali circostanti e della Piazza di Porta Capena dove può allinearsi gran numero di automobili.

B) *Sala piccola* - Data la normale capacità di questa sala non è sembrato opportuno studiare una particolare sistemazione all'ingresso e all'uscita; mentre l'ingresso ha luogo sul largo della Via S. Balbina, le uscite sono distribuite anche sui fianchi della sala stessa.

La sala per 5000

Distribuzione dei posti - Fissata l'ubicazione della sala grande nel fabbricato in base ai criteri di sicurezza del pubblico, di facilità d'accesso e di uscita, si è passati allo studio della determinazione della forma in modo da sfruttare al massimo lo spazio e da mettere ciascun spettatore in condizioni ottime di visibilità e di acustica. A tal fine, benchè accurate ricerche matematiche e geometriche ci potesero garantire della libera visibilità da qualsiasi posizione, e benchè lunghe esperienze da noi stessi condotte, ci potessero assicurare della possibilità di udire suoni sufficientemente intensi e dettagliati anche a forti distanze, non si è creduto di dover eccedere nella profondità della sala desiderando mantenere la distinta visione del direttore d'orchestra anche agli spettatori più lontani.

Poichè in corrispondenza del palco di orchestra la larghezza è limitata a m. 42 (misura massima entro la quale può comodamente essere compreso il cenno del direttore d'orchestra) si potevano distribuire gli spettatori in una sala rettangolare molto lunga od in una aperta a ventaglio, la prima da scartarsi per le considerazioni precedenti, la seconda certamente irrazionale perchè distribuisce il maggior numero di spettatori alla massima distanza. Così si è giunti alla forma leggermente trapezia, colla base maggiore curva, in modo che la disposizione dei posti accompagni la razionale forma del palco dei suonatori.

Per ragioni di visibilità, di acustica e di sicurezza si è divisa la sala in due parti:

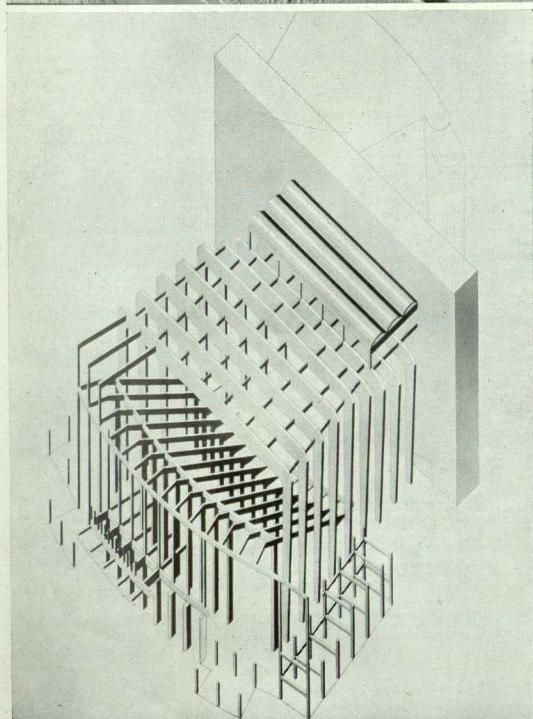
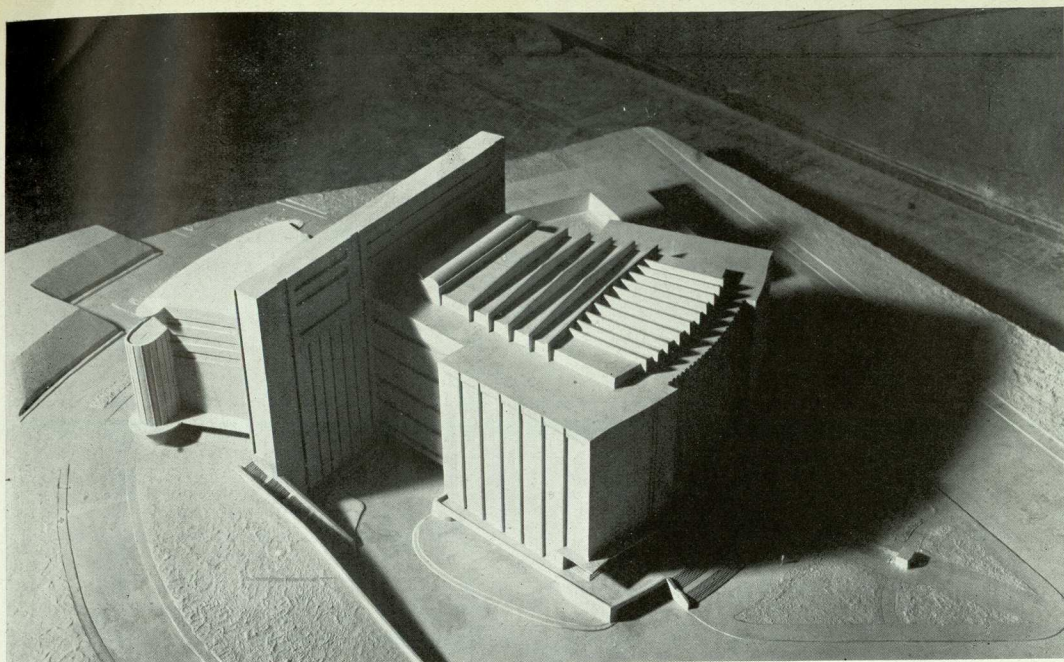
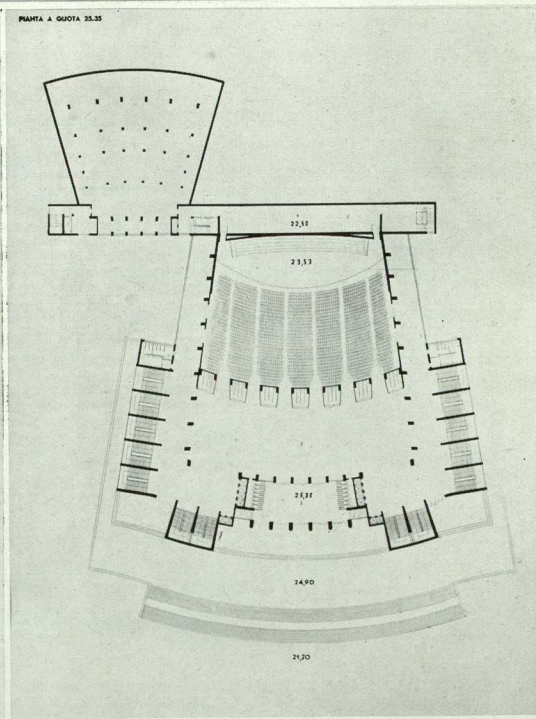
— platea di 2.000 posti;

gradinata di 3.000, suddivisi in tre ordini di 1.000 posti ciascuno.

Visibilità - Dovendo definire la sala si è cercato anzitutto di disegnarne il profilo in modo che tutti gli spettatori, senza eccezione, possano oltrechè sentire perfettamente, anche, sia pure a distanza, vedere l'orchestra al completo; e questo non solo in considerazione dell'aiuto notevole che dà il senso della vista al fermare l'attenzione, ma anche perchè gli spettatori competenti possano da qualunque posto seguire la tecnica del direttore di orchestra.

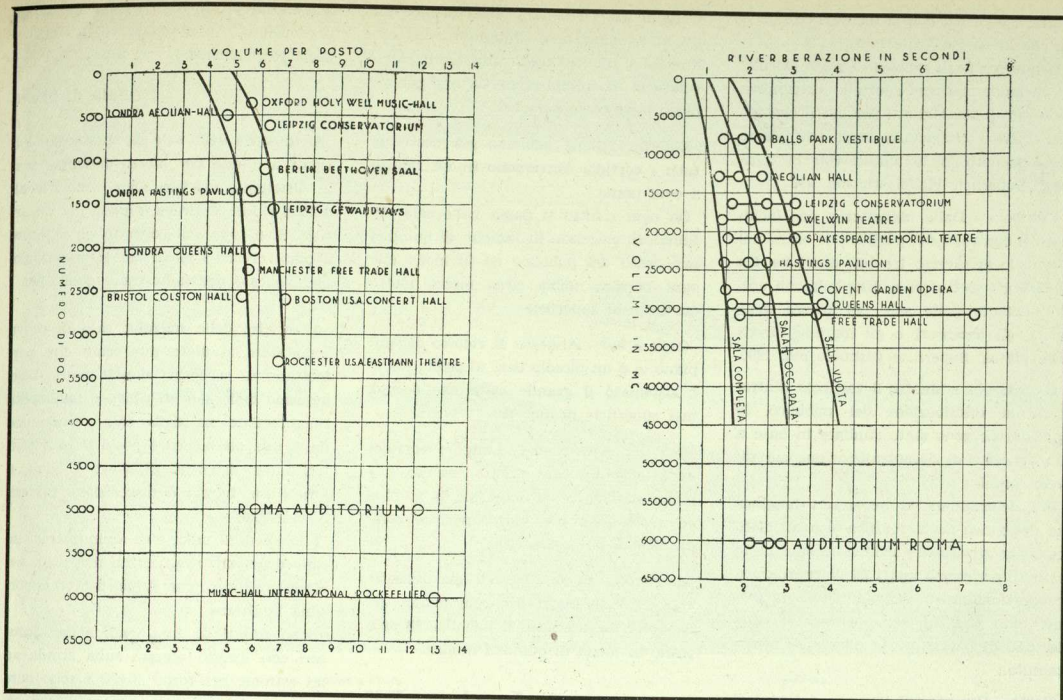
A tal fine si è disegnato la platea con pendenza sufficiente a far sì che la visuale di ciascuno sia libera al di sopra della testa di chi gli è davanti. Per la balconata si è fatto in modo che in un qualsiasi punto la visuale al di sopra della testa dello spettatore precedente faccia con la visuale all'estremità del palco dei suonatori, un angolo di costante apertura, 14 gradi.

In base a tale ragionamento abbiamo cercato la equazione della curva la cui tangente in un punto formi con il raggio vettore un angolo fisso.

Biglietterie - Nello stabilire la posizione delle biglietterie ci si è basati sul concetto di centralizzare il servizio, tenendo però conto che il pubblico che deve acqui-

L'"Auditorium" - Progetto architetti E. A. Griffini, E. Faludi e ing. Cavaglieri - Plastico; struttura; pianta.

VOLUME PER POSTO

NUMERO DI POSTI

LONDRA AEOLIAN-HALL
OXFORD HOLY WELL MUSIC-HALL
LEIPZIG CONSERVATORIUM
BERLIN BEETHOVEN SAAL
LONDRA HASTINGS PAVILION
LEIPZIG GEWANDHAUS
LONDRA QUEENS HALL
MANCHESTER FREE TRADE HALL
BRISTOL COLSTON HALL
BOSTON U.S.A. CONCERT HALL
ROCKESTER U.S.A. EASTMANN THEATRE
ROMA AUDITORIUM
MUSIC-HALL INTERNAZIONAL ROCKEFELLER

Studio riverberazione sala grande

	Materiale	Area mq	Coefficenti	Unità assorbenti	Osservazioni e correzzioni	
Pavimento orchestra	tavole liscie	452,00	0,10	45,20	-10% per la parte occupata dai professori e coristi	40,68
Pavimento legno platea, gradinate e disimpegni	legno lucidato	3964,00	0,03	118,92	-10% per l'occupazione delle sedie	107,03
Pareti	acoustex tipo 70	1793,60	0,72	1292,00		1292,00
Parapetti palchi	pannelli legno noce	208,90	0,06	12,50		12,50
Fondo palchi e superficie sotto balconata	acoustex tipo 70	555,00	0,72	399,00		399,00
Parete riflettente del suonatore	eternit verniciato	894,00	0,01	8,94		8,94
Riseghe sorde del risuonatore	feltro	103,00	0,70	72,10		72,10
Fianchi risuonatore	acoustex tipo 70	162,60	0,72	117,00		117,00
Porte palchi	pannelli legno noce	91,00	0,06	5,46		5,46
Porte platea e balconata	tendaggi	148,80	0,70	104,16		104,16
Pareti di fondo	acoustex tipo 70	214,00	0,72	154,00		154,00
Soffitto	flax-li-num	3120,00	0,20	436,00		436,00
Aperture balconata	tendaggi	56,70	0,70	39,69		39,69
Sedili	cuscini e schienali imbottiti	5000	0,185	925,00		925,00
Professori e coristi		450	0,44	198,00		198,00
Assorbimento a sala vuota						3911,56
1/3 di pubblico		1665	0,440-0,185=0,255 per persona	425,00		425,00
Assorbimento sala 1/3 occupata						4336,56
Pubblico al completo		5000	0,440-0,185 = =0,255	1275,00		1275,00
Assorbimento a sala completa						5186,56

Formula di Sabine

$$t = \frac{0{,}164\,V}{A}$$

V = volume sala 66670 mc
A = unità assorbenti
tempi di riverberazione
per sala vuota 2,8"
per sala 1/3 occupata 2,53"
per sala completa 2,12"

stare il biglietto non si incontri con quello che lo ha già acquistato.

Il numero degli sportelli è stato calcolato in modo che ogni sportello distribuisca non più di 380 biglietti per cui il servizio per tutti i cinquemila posti può essere disimpegnato in 15 minuti con 14 sportelli. Superficie biglietterie mq. 230.

Vestibolo - Dalla biglietteria, per facilitare il controllo del pubblico, si entra nel vestibolo attraverso tre sole aperture. Da questo gli spettatori si distribuiscono uniformemente nella sala per mezzo delle scale, gli ascensori e gli ingressi diretti alla platea. Superficie vestibolo mq. 1600.

Guardarobe - Mentre il vestibolo centralizza la distribuzione del pubblico, le guardarobe sono state studiate in base a un concetto di decentralizzazione sui diversi piani.

Per determinare la necessaria lunghezza del banco di guardaroba si è calcolato che, per servire cinquemila persone in 15 minuti, occorrano metri 80 di guardaroba proporzionalmente distribuiti in ogni piano, dato che ad ogni persona servano m. 0.50 di banco per la durata di mezzo minuto.

Scale - Per ragioni imposte dai vigenti Regolamenti sui pubblici locali, si sono considerate per ogni piano scale indipendenti, in numero e larghezza proporzionale al numero delle persone che le devono percorrere, e con maggiore larghezza per quelle che disimpegnano i piani più alti. Quindi:

piano I . spettatori 1000 num. scale 4
piano II spettatori 1000 num. scale 4
piano III . spettatori 1000 num. scale 6

Le scale sono indipendenti, e illuminate da grandi vetrate. Le dimensioni degli scalini sono: Pedata cm. 30; alzata cm. 17.

Corridoi - Ai lati della platea e ad ogni piano della gradinata corre un corridoio largo oltre m. 6 che verso la testata del teatro entra in un ridotto dove sono sistemate delle sale da esposizione ed il bar. Da questo sistema sono raggiungibili le scale e gli ascensori.

Uscite dalla sala - La luce complessiva delle uscite è calcolata oltre alle dimensioni richieste dal regolamento, che fissa a metri uno per ogni cento persone. Per la platea abbiamo dieci uscite, ciascuna di m. 3,50.

Gabinetti - In fondo ad ogni corridoio, a destra e a sinistra, sono sistemati i gabinetti per le signore e i gabinetti ed orinatoi per gli uomini. Ogni gruppo ha un anti-gabinetto; è illuminato con luce diretta; il numero degli apparecchi è calcolato in modo che ve ne sia uno per almeno ogni cento persone.

Ridotto - Come abbiamo già descritto, tutti i corridoi convergono in un ridotto a ogni piano.

Da ogni ridotto si passa nelle sale per fumatori, calcolate in ragione di quindici per cento del pubblico ed in modo che ogni persona abbia circa mezzo metro quadrato di superficie.

Caffè e bar - Annesso al ridotto di ogni piano vi è un piccolo bar; al primo piano è sistemato il grande caffè che occupa una superficie di mq. 450.

Sale da esposizione - Lungo i corridoi ed attorno ad ogni ridotto, escluso il I piano, si sono create delle sale da adibirsi ad esposizione per una superficie complessiva di circa mq. 900.

Ascensori - Oltre alle scale già descritte vi sono 4 ascensori per ogni piano, tali da poter servire tutto il pubblico di ogni piano in meno di quindici minuti.

La sala per 1000

La sala piccola è stata prevista, in linea di massima, secondo gli stessi concetti informativi che hanno guidato nello studio della sala grande.

Dal punto di vista acustico i raggi diretti verranno sentiti in qualunque posizione della sala senza richiedere speciali superfici riflettenti. Sarà nondimeno opportuno seguire con la massima cura la scelta dei materiali di rivestimento per ottenere un adeguato effetto di riverberazione. Dato il particolare carattere della musica da camera che in questa sala si dovrà eseguire, si pensa di sistemare i materiali di rivestimento in modo da ottenere dei tempi di riverberazione abbastanza brevi (tra 1".5 e 1".7). I materiali da scegliere saranno dello stesso tipo di quelli stabiliti per la sala grande in legni Celotex, Acoustex e simili.

Nella sala piccola si accede dalla Via S. Balbina in un vestibolo nel quale sono sistemate le biglietterie. Da questo si passa in una ampia galleria che distribuisce organicamente il pubblico ed attraverso due grandi rampe laterali porta alla sala degli spettacoli vera e propria.

Al piano terreno sono sistemate le guardarobe ed i servizi.

Il numero delle biglietterie, il banco delle guardarobe, le luci nette delle uscite, presentano le proporzioni volute dai vigenti Regolamenti.

Sala di prova

Al di sopra delle sale da spettacolo, collegati a queste per mezzo di ampie scale, distribuite nei vari corpi, sono i locali adibiti a sale di prova e quelli per gli artisti. Si è tenuto il concetto di collocare a piani diversi i locali per la preparazione musicale dell'orchestra e quelli per i cori.

A servizio della maggior sala di prova sono state studiate due scale che permettano di accedervi direttamente. L'organismo delle sale di prova è facilmente raggiungibile sia dalla sala grande che dalla sala piccola ed è posto sotto il controllo dei rispettivi direttori, i quali, a loro volta, hanno a disposizione camerini e servizi.

I locali degli uffici e di amministrazione sono distribuiti negli ultimi due piani del corpo rettilineo, con sufficiente ed opportuna larghezza.

Sono serviti da una scala e da ascensori con diretto accesso sulla strada ad un estremo del corpo stesso e sono pure collegati direttamente ai locali per gli artisti.

Poltrone - Le poltrone sono raccolte in settori, con file di al massimo 18 posti, corrispondentemente ad ogni disimpegno di sfogo.

Si sono studiati due sistemi di poltrona: uno per la platea che ha l'inclinazione del 7 per cento ed uno per la gradinata.

Le poltrone della platea appoggiano su due fiancate formate di tubo metallico.

Nella gradinata le poltrone appoggiano con le due gambe anteriori sul piano del gradone, e con due sostegni posteriori, per mezzo di opportuni supporti, sull'alzata del gradone retrostante.

Questo sistema, mentre consente il rapido smontaggio delle poltrone, elimina angoli morti e facilita la pulizia della gradinata.

Concetti estetici

Nell'ideare l'edificio destinato alla musica gli autori si sono uniformati a rigidi concetti:

— imprimere alla mole l'impronta piana e grandiosa imposta dall'ambiente nel quale dovrà sorgere;

— determinare il carattere che ne riveli ed esalti chiaramente la sua funzione;

— creare un'espressione originale di ar-

posizione suonatore	posizione spettatore	percorso diretto. d.	percorso riflesso. r.	differenza r − d	r²	1000000 / r²	superficie riflettente
1	5	61,5	83,5	22,	6972	143	4,24
	4	47,7	66,7	19,	4448	225	2,68
	3	35,1	52,8	17,7	2787	358	1,68
	2	21,8	40,6	18,6	1648	606	1
	1	26,6	47,4	20,8	2246	445	1,36
2	5	63,3	81,7	18,4	6674	150	4,01
	4	49,6	65,4	15,8	4277	234	2,57
	3	37,	52,2	15,2	2724	366	1,65
	2	23,7	40,7	17,	1656	604	1
	1	26,4	47,6	21,2	2265	441	1,365
3	5	65,1	79,7	14,6	6352	157	3,84
	4	51,4	64,4	13,	4147	241	2,5
	3	38,8	51,9	13,1	2693	371	1,63
	2	26,6	40,7	14,1	1656	604	1
	1	30,3	47,9	17,6	2294	435	1,38
4	5	66,9	78	11,1	6084	164	3,58
	4	53,3	63,9	10,6	4083	244	2,4
	3	40,8	52,1	11,3	2714	370	1,58
	2	27,6	41,2	13,6	1697	588	1
	1	32,3	48,6	16,3	2361	424	1,38
5	5	68,8	77	8,2	5929	168	3,38
	4	55,2	63,9	8,7	4083	245	2,31
	3	42,7	52,5	9,8	2756	362	1,56
	2	29,6	42	12,4	1764	566	1
	1	34,3	49,3	15,	2430	411	1,37

L'"Auditorium" - Progetto architetti E. A. Griffini, E. Faludi e ing. Cavaglieri - La sala per 5000; la sezione - Studio di acustica.

chitettura nostra che affermi la maturità della ritemprata coscienza italiana.

La mole è pensata rivestita in travertino, la parte inferiore della facciata principale è prevista in granito nero lucidato con raffigurazioni profondamente incise esaltanti i fasti della musica italiana. La pensilina è bordata con diorite di Anzola mentre il piano inferiore della stessa presenta una metallizzazione argentea. La gradinata di accesso è in granito della Balma levigato.

La stessa distribuzione di materiali è stata prevista anche per il corpo contenente la sala da 1000 posti.

Il corpo intermedio presenta le costolature che collegano le finestrate degli ordini inferiori in granito di Antigorio lucidato, mentre il paramento è, come per tutte le facciate, in travertino.

Progetto Nervi-Valle-Guidi. Sezioni

PROGETTO NERVI-VALLE-GUIDI

Diamo qui un breve sunto della relazione che accompagna un altro progetto presentato per l'Auditorium, opera degli ingegneri P. Luigi Nervi, Cesare Valle e dell'arch. Ignazio Guidi di Roma. Di questo progetto è importante rilevare i particolari sistemi di indagine sperimentale traverso i quali gli autori sono giunti alla dimensione delle proporzioni della sala che ritengono le più opportune e adatte al tema proposto. Citiamo dalla relazione:

I criteri generali in cui abbiamo inquadrato lo studio sono stati:

a) disporre dietro l'orchestra e a una distanza media da questa che non superi gli undici metri circa, una superficie riflettente a pianta leggermente convessa. Abbiamo ritenuto particolarmente efficace tale leggera convessità per ottenere una uniforme diffusione del suono verso le parti più lontane della sala.

Diremo anzi che l'angolo di apertura del ventaglio racchiuso tra le pareti della sala è stato determinato in base al grado di convessità che ci è sembrato più conveniente assegnare alla parete riflettente in parola.

Un'apertura più larga o tendente ai 180° avrebbe creato una troppo forte dispersione del suono riflesso e un disaccordo troppo stridente tra la disposizione planimetrica dei cori e orchestra (forma concava) e quella della superficie posteriore riflettente fortemente convessa, in tal caso, per irradiare il suono verso tutti gli spettatori. Una apertura di angolo minore avrebbe troppo allungato la sala.

b) Ai lati dell'orchestra e in corrispondenza degli strumenti estremi creare superfici convesse atte a diffonderne i suoni.

Ciò per evitare l'inconveniente della preminenza di tali strumenti nelle zone laterali della sala, in vicinanza dell'Orchestra.

c) Dare al soffitto una sezione trasversale piana o quasi per evitare concentramenti sonori, e una sezione longitudinale atta a inviare le onde riflesse verso le parti più lontane della sala in modo che in queste l'intensità sonora risultante rimanga ancora sufficiente.

d) Proporzionare il volume della sala in modo che il tempo di riverberazione o di sonorità susseguente, superi di poco il valore di 2" a sala completa.

Abbiamo ritenuto che date le dimensioni della sala e la forma, un tempo di riverberazione leggermente superiore a quelli che corrispondono ad ambienti di ottima sonorità, ma di volume molto minore, debba essere consigliabile.

Si aggiunga che è sempre possibile ridurre il valore di T (=tempo di riverberazione, dalla formula del Sabine) modifi-

cando la qualità delle pareti o aggiungendo superfici assorbenti mentre è praticamente impossibile aumentarlo quando, come nel caso nostro, alle pareti e soffitti si sia già assegnato nel conteggio di T, un alto potere riflettente.

Abbiamo anche tenuto presente nella determinazione del tempo di riverberazioni più adatto, la possibilità di adibire la sala a conferenze o discorsi.

Le pareti della sala sono previste in travertino; il soffitto in stucco, i corridoi di passaggio tra le poltrone a tappeti.

Si dovranno nell'eventuale fase esecutiva determinare con più esattezza i coefficienti di assorbimento di tali materiali, quello delle poltroncine quali effettivamente saranno, e in genere di tutti i materiali.

Ci siamo anche preoccupati di non rendere eccessivamente liscia la grande superficie del soffitto, sia con la sporgenza delle nervature sia con i risalti per illuminazione indiretta.

Abbiamo ritenuto ammissibile la superficie liscia delle pareti che potrebbe eventualmente correggersi con scanalature orizzontali o verticali.

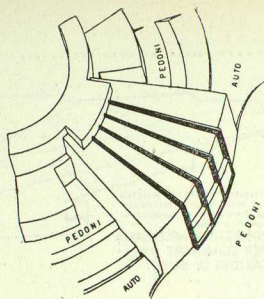
Gli impianti di riscaldamento e ventilazione saranno studiati opportunamente per non creare perturbazioni nella densità dell'aria troppo sensibili.

E' evidente però che tutte le considerazioni da noi fatte, i diagrammi di ricerca della intensità sonora totale diretta e riflessa riportati nella tavola allegata, i conteggi del tempo di riverberazione, possono solamente dare una direttiva su quello che sarà il reale comportamento acustico della sala e dovranno essere verificate e completate con ricerche di carattere sperimentale in una eventuale definitiva fase di realizzazione.

A questo riguardo abbiamo immaginato un perfezionamento dei metodi sperimentali basati sul confronto tra onde sonore e onde superficiali di una massa liquida, allo scopo di poter misurare l'intensità delle onde stesse e l'intervallo di tempo tra la principale e le riflesse.

Il metodo consiste in questo:

In una vasca sufficientemente grande e poco profonda sono disposti lungo il profilo corrispondente alla platea, segnalatori costituiti da piccoli dischi concavi coperti con una sottile membratura elastica, affioranti sul liquido e inclinati rispetto alla superficie secondo l'inclinazione più efficace.

La cavità che rimane al di sotto della

Progetto Nervi - Valle - Guidi. Accesso pedoni e auto

lamina è in comunicazione con un apparecchio a penna registratrice che può segnalare e trascrivere le minime variazioni della pressione superficiale sulla membratura stessa.

Con opportune lamine, la cui inclinazione rispetto alla superficie del liquido può passare da 0° a 90° si crea il profilo (ad esempio longitudinale) del soffitto della sala disponendo le lamine più o meno inclinate a seconda che debbano riprodurre pareti più o meno assorbenti essendo evidente che la lamina quasi orizzontale non crea alcuna riflessione d'onda liquida.

Se così disposta l'esperienza si producono una o più onde nei punti corrispondenti ai centri sonori, si avrà una trasmissione di onde dirette e riflesse che al giungere ai segnalatori A determineranno aumenti di pressione proporzionali alla intensità e che, tradotti nei movimenti della prima registratrice, riprodurranno in grandezza e successione di tempo il giungere delle onde ai segnalatori stessi.

Tradotto in campo sonoro ciò riproduce il fenomeno delle onde dirette e riflesse che pervengono alle orecchie, degli spettatori.

Le penne registratrici, corrispondenti ai vari segnalatori, possono essere riunite su un unico cilindro di carta affumicata per meglio apprezzare le successioni dei tempi.

I lati più importanti del procedimento da noi immaginato ci sembrano essere quelli della misura quantitativa delle intensità e degli intervalli di tempo delle onde e quello della possibilità con semplici mezzi quale le lamine mobili, di variare indefinitamente senza dispendio di tempo e mezzi, le forme che via via si vanno esperimentando non solo, ma di modificare con altrettanta semplicità il coefficiente di assorbimento delle pareti.

Lo stesso studio si può ripetere sulla sezione planimetrica creando uno o più centri di origine delle onde per riportarsi al caso di un solista (o oratore) o della massa orchestrale.

Ii segnalatori saranno disposti secondo le file dei posti; le onde liquide possono sorpassare la prima fila di segnalatori e via via le successive riproducendo con sufficiente approssimazione il fenomeno sonoro.

Abbiamo iniziato presso il laboratorio dell'osservatorio Ximeniano di Firenze, alcune prove preliminari dirette a stabilire la pratica possibilità del metodo con risultati lusinghieri.

Gli esperimenti si sono dovuti interrompere per sopravvenuta indisposizione dell'egr. Padre prof. Guido Alfani che ci aveva manifestato parere favorevole ritenendo il procedimento praticamente attuabile.

Per quello che riguarda la copertura dell'Auditorium, tra le due disposizioni possibili, telai trasversali o telai longitudinali, ci è sembrato assolutamente preferibile la seconda per la sua più spontanea aderenza alla forma della sala e la maggiore uniformità tra le portate delle strutture principali che così si otteneva.

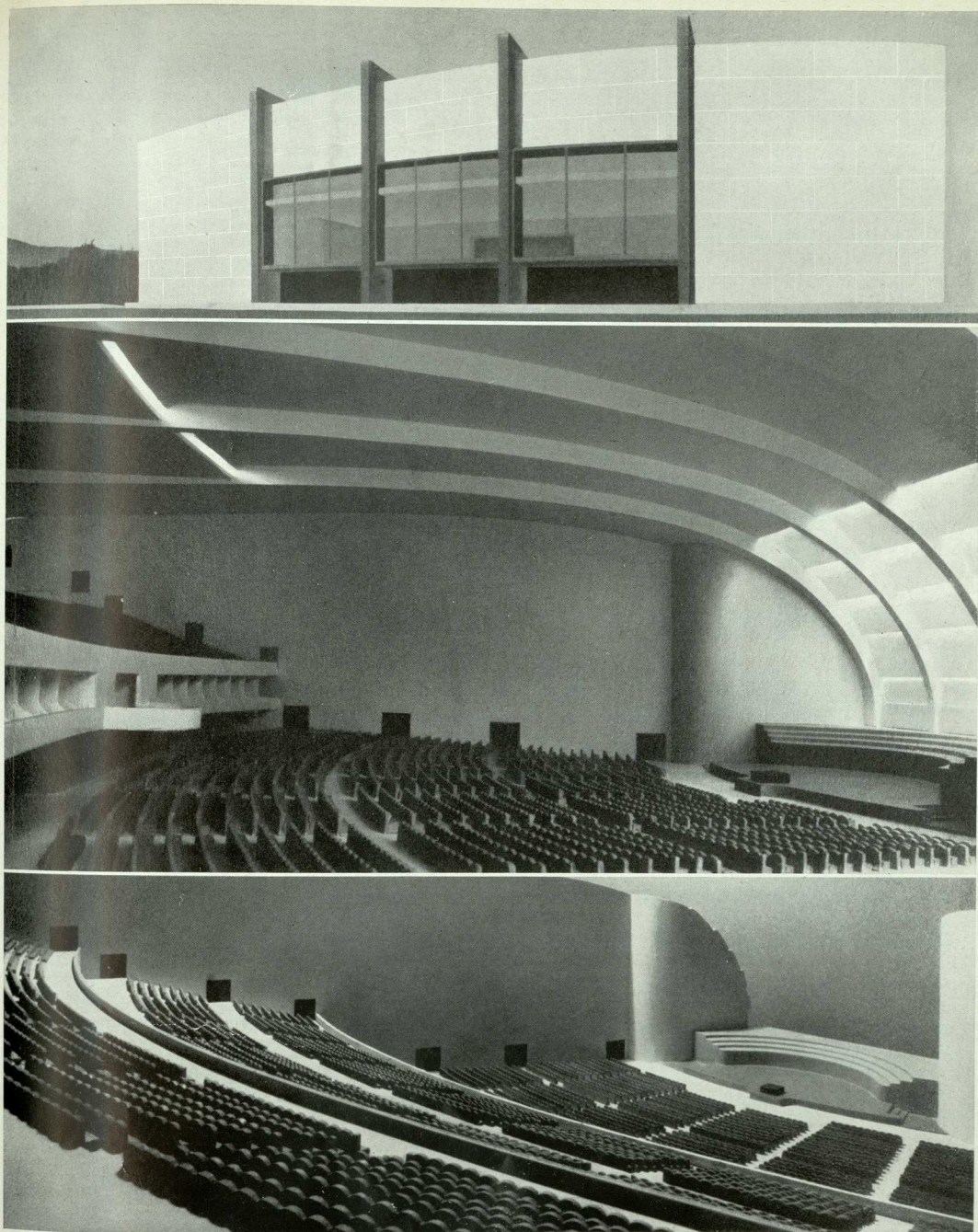
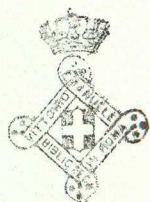
Come materiale dei telai principali si è spontaneamente prospettato il ferro per le sue caratteristiche di leggerezza particolarmente preziose per la grande luce e la preponderante influenza del peso proprio della struttura.

Il rivestimento esterno in bronzo protegge tutta l'ossatura metallica pur permettendo l'accesso alle varie parti di essa.

Sul fronte principale la copertura come risulta dai disegni, è assolutamente indipendente dalle opere murarie; sui lati le travi secondarie trovano appoggio sulle strutture murarie con dispositivo a snodo, che, dato il limitato valore della reazione trasmessa, garantisce nel modo più assoluto sui riguardi dell'assenza di spinte orizzontali.

Il soffitto è appeso alla struttura portante e indipendente dai muri lungo il perimetro.

Le due pareti laterali racchiudenti le gallerie di uscita sono previste in comune struttura muraria con ossatura in cemento armato e sono coperte da solaio in cemento armato e vetro cemento.

Analoghe strutture murarie sono previste per i fabbricati servizi e per la sala per musica da camera.

L'"Auditorium" - Progetto ingegneri, Nervi, Valle e arch. Guidi. Fronte e sala per 5000.

PROGETTO FARIELLO-MURATORI-QUARONI

Nel progetto che pubblichiamo dovuto agli architetti Francesco Fariello, Saverio Muratori e Ludovico Quaroni sono bene individuabili, dalla planimetria, i quattro corpi di fabbrica corrispondenti agli elementi fondamentali del tema: sala per 5000, servizi, sale di prova, sala per 1000.

I progettisti sono partiti dal criterio di disporre la sala per 5000 nella zona prospiciente la piazza, riservando ad essa ed al traffico relativo tutta la parte anteriore dell'area. In tal modo l'edificio rivolto, come richiedeva il bando, verso via dei Trionfi e dominante tutta la vasta spianata, trova nelle risorse planimetriche stesse i caratteri necessari alla sua funzione rappresentativa.

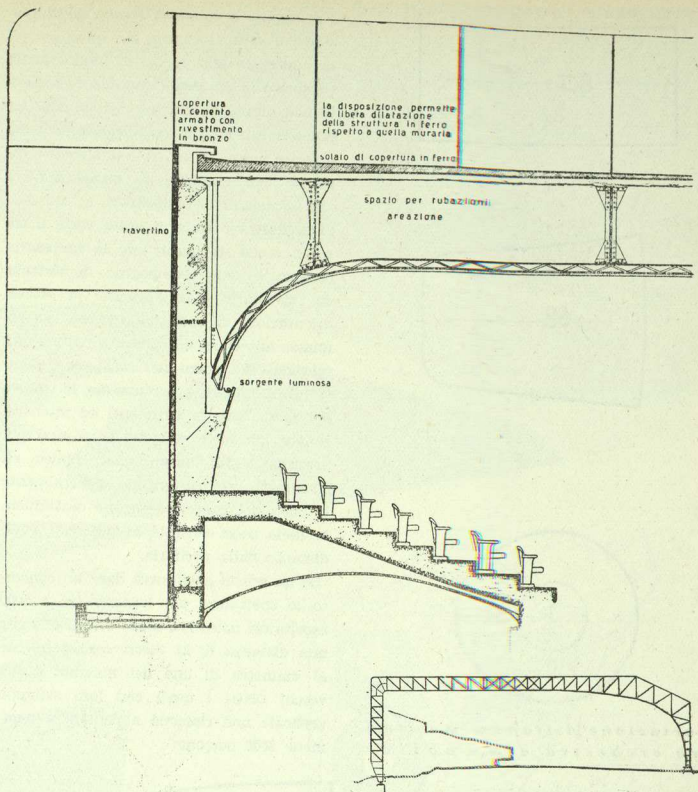
L'ambiente della piazza viene chiuso e definito con un corpo di fabbrica posto trasversalmente all'asse di via dei Trionfi, racchiudente i servizi. Il suo andamento planimetrico è ripreso dal motivo nel portico d'ingresso sul quale è sistemato un grande ridotto a vetrate aperto sul meraviglioso quadro di natura e di storia circostante.

Tutti gli altri elementi sono stati allontanati verso il retro allo scopo di non turbare il predominio dell'edificio destinato alla sala maggiore dal lato della piazza, e di creare un'ambiente più raccolto e proporzionato alla sala minore.

In tutta la planimetria predomina, secondo gli stessi avvertimenti del bando, l'asse della via dei Trionfi, la cui decisa denuncia assicura all'ambiente ordine e continuità di concezione urbanistica.

Se passiamo poi all'espressione volumetrica è da notare che il prevalere dell'andamento orizzontale contribuisce notevolmente a fondere l'edificio con natura del luogo mentre la compiutezza e la semplicità dei volumi composti in un senso di classico equilibrio ambientano la costruzione nel quadro artistico e storico che la circonda.

Tutto il progetto s'impernia essenzialmente sullo schema adottato per la sala maggiore per la quale è stato condotto un accurato e dettagliato studio. La forma circolare è stata scelta in seguito a considerazioni di ordine vario.

Esteriormente il volume circolare è quello che meglio si presta alla spaziosità del luogo e alle molte visuali cui l'edificio deve fare sfondo. Dall'altro capo di via dei Trionfi si ha un'altro esempio di analoga soluzione architettonica ed urbanistica: il Colosseo.

Dal punto di vista del funzionamento interno il problema poteva enunciarsi essenzialmente così: ottenere una grande capacità pur non compromettendo la visibilità e una buona acustica.

Ora poichè il primo ostacolo a queste condizioni è costituito dalle distanze era necessario anzitutto una riduzione massima di questa e un diligente studio per lo sfruttamento dello spazio intorno alla sorgente sonora.

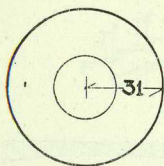
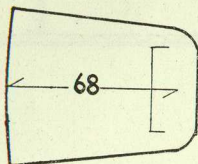
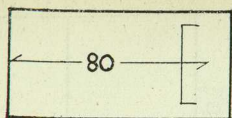
E insieme allo spazio conveniva utilizzare per quanto era possibile il suono delle onde dirette che a confronto del suono riflesso offre in ogni caso un più sicuro affidamento e una maggiore intensità energetica.

Risulta intuitivo che il tipo assiale ottimo per tutte le sale di media capacità, in quanto sfrutta lo sviluppo in un solo senso dei posti del pubblico con il relativo predominio della dimensione maggiore della sala, è meno consigliabile per le sale a moltissimi posti, ed in particolare meno possibile del tipo centrale, il quale permette uno sfruttamento integrale dello spazio e delle onde sonore dirette, in ogni senso intorno all'orchestra.

Dagli schemi che qui si presentano ciò appare documentato dalle variazioni della distanza media tra orchestra e pubblico, la quale, massima per le sale rettangolari, minore per quelle a ventaglio, si riduce a meno della metà per il tipo circolare.

Giunti a queste conclusioni il problema della visibilità e quello dell'acustica delle zone più lontane vengono risolti di pari passo con la graduale elevazione dei posti periferici in modo da distribuire agli ascoltatori una maggiore quantità di onde sonore dirette.

Un problema a parte costituiscono le balconate. Utilissime ogni qualvolta sia necessario ridurre fortemente le dimensioni del locale per le grandi sale di concerto esse presentano però l'inconveniente di avere bisogno di un ragguardevole sviluppo in altezza onde lasciare maggio-

Progetto Nervi-Valle-Guidi. Sezioni

Variazione distanza massima tra orchestra e pubblico

re possibilità di diffusione al suono, inconveniente notevole per una sala a grande dimensione dove alzare la copertura significa peggiorare le condizioni acustiche.

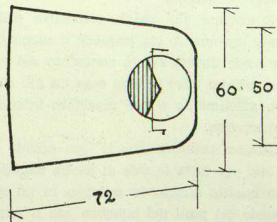
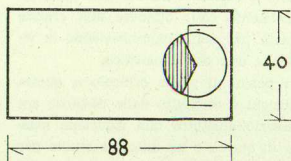
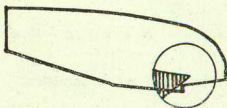
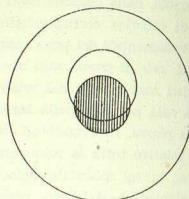
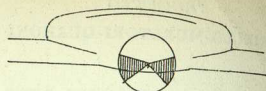
Ma in questo edificio i progettisti hanno voluto di proposito abbandonare ogni schema a gallerie sovrapposte al fine di dare alla sala un'aspetto unitario e al pubblico un'ampia e libera visuale non solo sull'orchestra ma sull'intero locale, con la visione dello spettacolo grandioso e suggestivo della folla riunita.

Sarà del resto opportuno notare che tale carattere diventa una necessità per una grande riunione politica dove a ciascuno deve essere assicurata la visibilità su tutti gli intervenuti.

Lo schema centrale non è stato del resto applicato integralmente, sia perchè esso funzionerebbe in modo perfetto solo nel caso di una sorgente unica generante un solido sonoro perfettamente sferico, cioè senza una orientazione predominante cosa che invece accade generalmente per gli strumenti di orchestra, sia per le speciali esigenze del tema.

Di fatti per ragioni pratiche e distributive organo e coro non hanno potuto essere collocati al centro, ma questo risulta addossato alla parete di fondo, quello sistemato in un locale apposito retrostante con ampia apertura verso la sala. La potenza di suono di cui dispongono l'uno e l'altro permette del resto di superare distanze ben maggiori di quelle relative agli strumenti di orchestra o ai solisti.

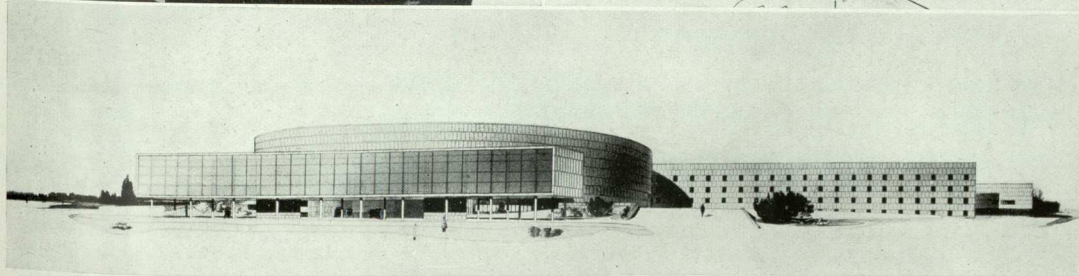
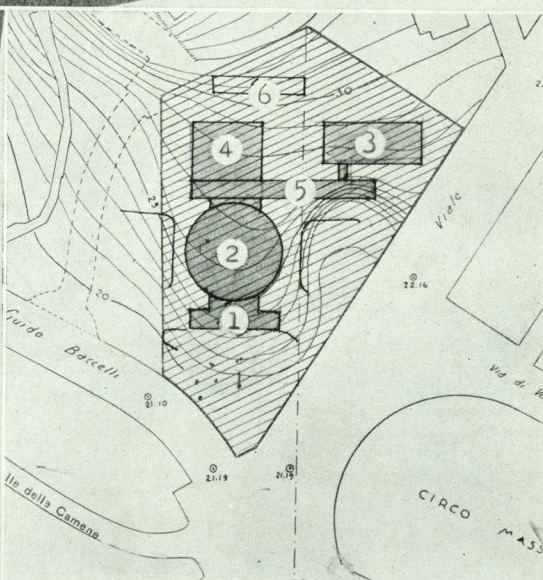
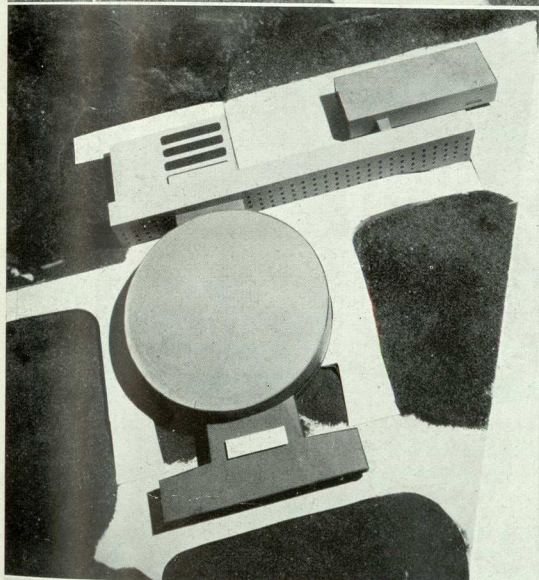
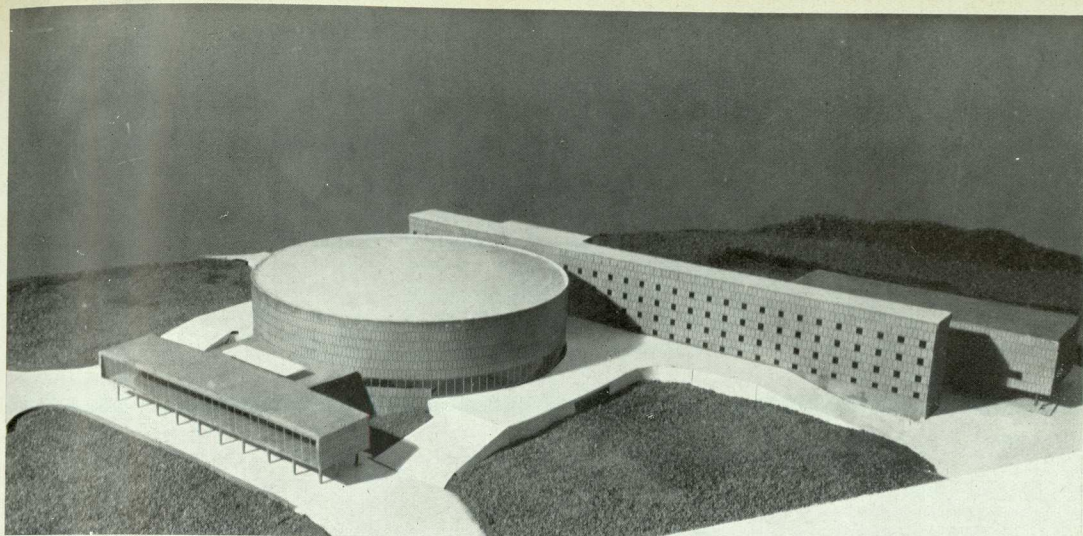
L'orchestra è stata spostata verso il coro in modo da mantenere la necessaria continuità della compagine orchestrale, da sfruttare maggiormente la decisa orientazione del suo solido sonoro sul semiasse anteriore, da consentire alfine una selezione dei suoni nel senso che, mentre gli strumenti a percussione, le trombe e i bassi, cioè gli strumenti ad intensità sonora più forte vengono a trovarsi più arretrati e più lontani dal pubblico, gli strumenti che sostengono generalmente le parti del canto rimangono esattamente nella zona centrale in posizione equidistante dalla periferia.

Se un solista solo dovrà dare un concerto lo spettatore più lontano tra i 5000 ascoltatori non avrà a suo svantaggio che una distanza di 31 metri corrispondente al diametro di uno dei massimi nostri vecchi teatri i quali con loro sviluppo verticale non riescono a contenere nemmeno 3000 persone.

Dimensioni approssimate e sfruttamento dell'energia sonora nelle varie forme di sala

Schema dello sfruttamento dell'energia sonora

L'altezza della sala è stata ridotta al massimo compatibilmente con le esigenze e lo sviluppo delle gradinate dell'anfiteatro. In tal modo è annullata la possibilità di echi e riducendosi contemporaneamente la superficie cilindrica della parete, del resto già diminuita dalla sopraelevazione dell'anfiteatro, si è anche eliminato il pericolo di una concentrazione del suono al centro della sala. L'ufficio invece di riflettere moderatamente le onde sonore è stato lasciato al soffitto allo scopo di raggiungere un gradevole effetto di coda sonora.

Per il coro si è provveduto altrimenti. Il coperchio riflettente sospeso sull'orchestra non è a immediato contatto con la copertura, ma forma con questa una specie di doppia calotta che ha la funzione di un grande megafono atto a raccogliere parte dell'energia sonora proveniente dal coro e a trasmetterla senza perdite e anzi rafforzata alle zone periferiche della sala.

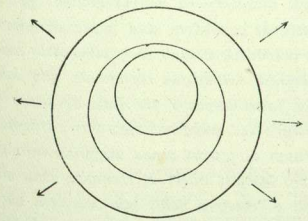
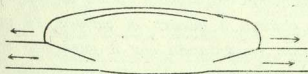
Passando a considerare la disposizione dei posti del pubblico i progettisti si sono tenuti fedelmente allo schema classico del teatro greco, che nella sua immediata intuività unisce ai pregi di una non superata sapienza dispositiva e funzionale quelli di una organicità e di una continuità di concezione ammirevole.

Dal punto di vista del funzionamento il pubblico è stato diviso in due zone: anfiteatro (3500 p.) e platea (1500 p.), ampliabile questa fino a 3500 posti con l'utilizzazione di una zona immediatamente sottostante alla parte anteriore dell'anfiteatro e normalmente separata dalla sala

L'"Auditorium" - Progetto architetti Fariello, Muratori, Quaroni - Vedute varie. Nella planimetria: 1), ingresso ridotto 2), sala per 5000; 3) sala per 1000; 4) sala di prova; 5) servizi e uffici; 6) liceo musicale.

per mezzo di tende e funzionante come ridotto esterno. Con tale ampliamento la capacità della sala potrà essere portata quindi ai 7000 posti.

Platea ed anfiteatro sono serviti da due ridotti circolari sovrapposti, aperti direttamente e quasi senza interruzione verso l'esterno.

Il pendio del terreno ha reso possibile infatti la disposizione di una piattaforma sopraelevata carrozzabile all' altezza del ridotto superiore così che l'uscita all'esterno potrà venire direttamente evitando l'inconveniente gravissimo delle scale. La forma della sala permette inoltre un movimento di uscita del pubblico radiale anzichè parallelo e cioè favorevolissimo al rapido sfollamento della sala.

L'ingresso invece per ragioni di praticità e di controllo è unico e posto bene in vista sul fronte principale dal lato di via dei Trionfi. Da esso si accede direttamente al ridotto della platea e a mezzo di due ampie rampe a quello superiore. Lungo questi ridotti sono distribuiti uniformemente i guardaroba in modo che ogni batteria corrisponda ad un settore della sala. La corrispondenza delle porte della sala e di quelle verso l'esterno lascia il ridotto libero dalle correnti di traffico e permette al pubblico di sostare liberamente davanti ai balconi per il ritiro degli indumenti.

Schema dello sfollamento

I due ridotti trovano il loro naturale complemento nella grande terrazza a vetri sovrastante al portico d'ingresso dal quale si domina il panorama circostante. Per questo vasto e luminoso ambiente destinato a divenire un gradito luogo di sosta e di ritrovo per il pubblico durante gli intervalli il pittore Giorgio Quaroni ha studiato la decorazione parietale.

I servizi, gli uffici e le sale di prova formano un vasto insieme che occupa una posizione intermedia tra le due sale alle quali serve contemporaneamente evitando in tal modo duplicati.

I camerini e gli spogliatoi sono divisi in tre reparti: direttori e solisti, coro, orchestra ciascuno con sale di prova e di studio proprie. Coro ed orchestra hanno funzionamento completamente distinto e accesso al palco della sala per 5000 e alla sala di prova generale disposti su piani diversi onde evitare il traffico dannoso al funzionamento dell'organismo.

La sala di prova generale è disposta dietro la sala maggiore e simmetricamente ad essa rispetto al locale dell'organo sì che questo può esser messo in comunicazione con l'una o con l'altra a seconda delle esigenze. In tal modo l'orchestra è posta in grado di potere nel corso delle prove avvicinarsi il più possibile agli effetti di suono delle esecuzioni ufficiali.

La sala per 1000 infine è situata in una piazzetta raccolta tra il corpo di fabbrica dei servizi e quello delle sale di prova sul quale dà pure l'edificio del liceo musicale. Questa piazza cui fa sfondo da un lato la Valle Murcia dall'altra la passeggiata archeologica col suo parco costituisce un ambiente ideale per i concerti di musica da camera.

Tutti gli edifici sono stati previsti con struttura in cemento armato ad eccezione delle coperture delle sale per le quali si prevede una struttura a sistema reticolare metallico.

Le pareti esterne degli edifici sono completamente rivestite di travertino.

Ecco i dati riguardanti il problema acustico e gli schemi di funzionamento della sala maggiore:

SALA GRANDE - STUDIO PER LA RIVERBERAZIONE ACUSTICA

Volume mc. 31.000
Persone 5000
Esecutori: orchestra 120 - coro 250
Per ogni persona mc. 6
Superficie orizzontale mq. 3050 di cui mq. 600 per orchestra e coro
Superficie per persona mq. 0,6

SUPERFICIE	MATERIALI	Area o N.°	Coefficiente	Unità assorbente
Soffitto e pareti	intonaco poroso	4200	0,15	630
Pareti platea	tendaggi	374	0,20	75
Griglie organo	metallo laminato	140	0,80	110
Fianchi del coro	feltro	40	0,50	22
Parapetto anfiteatro	feltro	80	0,52	42
Parapetto coro	legno	25	0,06	1
Coro e orchestra	persone	370	pp 0,40	150
Pavimento coro e orchestra	legno	600	0,06	36
			Assorbimento permanente	1066
Poltrone imbottite	stoffa	5000	pp 0,15	750
Pavimento sala	gomma tappeto	2560	0,15	400
			Sala vuota - assorbimento totale	2216
			Riverberazione $\tau = 2,3$	
Sala per 1/3 piena persone		1700	0,40	680
Pavimento libero della sala 2/3 (2650)		1750	0,15	260
Pavimento coperto dagli spettatori 1/3 (2650) coeff. di rid. 0,5		438	0,15	44
Poltrone		3300	0,15	510
			Sala con 1/3 di ascoltatori - Assorbimento totale	2565
			Riverberazione $\tau = 1,8$	
Sala per 2/3 piena persone		3400	0,4	1360
Pavimento libero 1/3 (2650)		875	0,15	132
Pavimento in parte coperto: 2/3 (2650) 0,5		875	0,15	132
Poltrone		1700	0,15	255
			Sala con 2/3 di ascoltatori - Assorbimento totale	2945
			Riverberazione $\tau = 1,7$	
Sala completa persone		5000	0,4	2000
Pavimento 2650 × 0,5		1325	0,15	200
			Sala completa - Assorbimento totale	3266
			Riverberazione $\tau = 1,6$	

per la riverberazione è stata adoperata la formula di Sabine

$$\tau = 0{,}16 \frac{V}{\Sigma a S}$$

L'assorbimento del pavimento per la presenza di spettatori si considera ridotto della metà (coefficiente di riduzione 0,5)

SALA PICCOLA - STUDIO PER LA RIVERBERAZIONE ACUSTICA

Volume mc. 7010
Persone 1000
Esecutori: orchestra 50, coro 100
Per persona mc. 7
Superficie orizzontale mq. 800 di cui per orchestra e coro mq. 200
Superficie effettiva mq. 880
Superficie a persona mq. 0,7

SUPERFICIE	MATERIALI	Area o N.°	Coefficiente	Unità assorbente
Soffitto	intonaco poroso	800	0,15	120
Parete di fondo	feltro	80	0,52	42
Pareti laterali	legno	670	0,06	40
Riflettore	legno lucido	42	0,03	1
Organo	griglie	80	0,4	8
Coro e orchestra	persone	150	pp 0,4	60
Pavimento coro e orchestra	legno	200	0,06	12
		Assorbimento permanente		283
Poltrone imbottite	stoffe	1000	pp,015	150
Pavimento sala	linoleum	660	0,03	20
Sala vuota - assorbimento totale 450		*Riverberazione* $\tau = 2,4$		
Sala per 1/3 piena	persone	330	0,40	134
Pavimento libero	linoleum	340	0,03	13
Pavimento occupato da 1/3 degli spettatori 1/3 (660) coeff. riduz. 0,5		110	0,03	3
Poltroncine	stoffe	667	0,15	100
Sala con 1/3 di ascoltatori - Assorbimento totale 535		*Riverberazione* $\tau = 2,1$		
Sala per 2/3 piena	persone	667	0,40	266
Poltroncine	stoffa	333	0,15	50
Pavimento libero	linoleum	220	0,03	6
Pavimento occupato		220	0,03	6
Sala con 2/3 di ascoltatori - Assorbimento totale 611		*Riverberazione* $\tau = 1,8$		
Sala completa	persone	1000	0,4	400
Pavimento sala	linoleum	300	0,03	10
Sala completa - assorbimento totale 693		*Riverberazione* $\tau = 1,6$		

Crediamo che il progetto presentato dagli architetti Francesco Fariello, Saverio Muratori e Lodovico Quaroni, sia tra i migliori.

Chiaro e semplice nella sua pianta, offre gli stessi caratteri nelle linee della costruzione, cui va aggiunta una eleganza particolare nel prospetto. La comunione del cilindro con il parallelopipedo — che in pianta è la sala e la terrazza-ridotto — combina un gioco armonioso di volumi che, a giudicare dal Pantheon, era ben noto agli antichi.

Per di più, lo sviluppo orizzontale della costruzione rinverdisce il senso di quella tradizione mediterranea cui siamo da gran tempo affezionati. Nel disegno del prospetto si può vedere fino a che punto la funzionalità, non mascherata, diventa bellezza. Il volume lasciato a sè, non deturpato da facciate o frontoni, lascia intendere agli spiriti bene educati il segreto della propria estetica. Nasce da un partito così semplice nella musicalità delle forme che sola riesce a esprimere la essenza architettonica.

E' facile intuire la bellezza di un complesso architettonico come quello progettato da Fariello-Muratori-Quaroni, rivestito in travertino, e collocato nello splendido scenario della zona imperiale. Dove si vede che tale bellezza si può raggiungere soltanto uscendo dagli schemi di imitazione che la mentalità delle sovraintendenze impone ancora agli artisti. Ma verrà il solito maneggione dell'architettura italiana e farà l'Auditorium in «stile» romano.

Affrettiamoci quindi a dare la nostra adesione a quest'opera egregia dei tre giovani architetti romani, anche se è possibile qualche riserva ad alcune soluzioni prospettate. Lo spirito con il quale l'Auditorium è stato studiato, composto e tradotto, rivela nei tre architetti una maturità di rivoluzionari che non può non accogliere la nostra più cordiale approvazione.

C. B.

CORSIVO N. 177

Su «Critica Fascista» si leggono alcune assennate osservazioni, di quelle che mandano su tutte le furie certi nostri bravi organizzatori di grandi esposizioni, i quali bramano, a ogni piè sospinto, gli incensi che generalmente si riservano per il Signore.

Detto che l'arte italiana è oggi in mostra alla Quadriennale in modo serio e dignitoso, esprimente un senso di esemplare concordia e di sicuro domani, vorremmo domandarsi se da un punto di vista della destinazione dell'opera degli artisti, questo complesso grandioso di pittura e scultura non rappresenti a volte tutto un lavoro di pura e semplice esercitazione, anzichè di fattivo contributo alla nostra vita d'oggi.

Ci spieghiamo: noi siamo dell'avviso che il quadro in cornice sia un ammennicolo che ormai non ha più nulla a che fare con questo secolo: ereditato da un passato remoto ormai concluso, il quadro da appendere alla parete manca oggi di una ragione architettonica, cioè è completamente spaesato nel concerto dell'arte principe e direttrice che si chiama architettura, e che un fervore di discussioni vittoriose ha rimesso nel suo giusto piano. L'architetto, oggi dà alla casa una fisionomia che ripudia questo oggetto che si chiama il quadro in cornice. Fu appunto constatando che il quadretto era un fatto sorpassato, che s'invitarono i pittori a riprendere la vera storia della pittura italiana traverso l'affresco.

E più sotto si legge:

«Il discutere fu molto: quando si credette di concedere una prova di fiducia ai polemisti, si realizzò quell'acefalo esperimento dell'ultima Triennale che sembrò fatto apposta per fare detestare la pittura sul muro (si ricorderà: chiamati gruppi di pittori senza discernimento furono lasciati liberi di riempire zone murali all'insegna della più completa autonomia, e ne venne fuori naturalmente una pittura anarchica). Quella prova fu certamente uno degli inconvenienti più gravi alla realizzazione di consimili attività.

«La Quadriennale odierna non ha nemmeno una traccia di pittura murale, e ci sembra che non sia un bene, e soprattutto che non sia utile alla formazione di una moralità pittorica realmente costruttiva».

SCULTURA

In occasione della sua prima personale al Milione, lo scultore Fausto Melotti ha scritto la seguente prefazione al catalogo delle sue opere.

L'arte è stato d'animo angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi. Per questo è priva d'importanza la «pennellata» in pittura e in scultura la modellazione (impronte digitali della personalità — il «tocco espressivo» inutile all'arte-arte — lo strumento più adatto alla musica contrappuntistica è l'organo, strumento senza tocco).

Non ha importanza la modellazione, ma la modulazione.

Non è un gioco di parole: modellazione viene da modello=natura=disordine; modulazione da modulo=cànone=ordine. Il cristallo incanta la natura.

I fondamenti dell'armonia e del contrappunto plastici si trovano nella geometria. Ma di quanti critici e artisti parlano e fanno della pittura e della scultura, quanti hanno veramente capito la geometria?

L'architettura dei greci, la pittura di Piero della Francesca, la musica di Bach, l'architettura razionale sono arti «esatte». La forma mentis dei loro creatori è una forma mentis matematica. Per loro 1+1 non fa circa 2, ma 2 nè più nè meno. Ora non è ammesso di pensare ad un'arte senza avere conoscenza delle basi necessarie a possedere il contrappunto di quest'arte. (L'accademia, per quello che oggi vale, potrebbe essere sostituita vantaggiosamente dalla facoltà di matematica — l'abitudine al ragionamento matematico fa sì che gli architetti laureati al Politecnico, gli architetti-ingegneri, siano quasi sempre migliori di quelli laureati nelle Accademie).

Per questo le opere d'arte astratta che ancora siano ad un problema di *gusto* (la percentuale è grossa) vanno assolutamente rinnegate. Non si può fare dell'arte astratta colla semplice simpatia.

Questo ragionamento può sembrare capzioso, ma non lo è. Immaginiamo che di tutto il mondo greco (storia, letteratura, architettura ecc.) siano arrivate fino a noi solo una colonna dorica, una trabeazione dorica e un capitello ionico.

Queste *cose* sarebbero da noi riguardate non come elementi architettonici, ma come espressioni di plastica pura, cioè come esempi di occupazione armonica dello spazio (eliminato dall'architettura il problema funzionale, si ha un problema di plastica pura). Questo modo di considerare questi elementi diminuirebbe la loro bellezza in sè? No di certo. Non sembrerebbe strano allora di pensare alla plastica astratta come al problema di plastica più puro e più alto.

La rinuncia alla rappresentazione del mondo naturalistico è meno difficile della rinuncia all'amore della materia in cui si lavora. Eppure è questo un amore inutile e divagante rispetto all'arte.

Il colore non è l'olio, la tempera o l'acquarello. La plastica, armonia dello spazio, è indifferente al gesso, al marmo o al bronzo.

Il modo d'occupare lo spazio d'una colonna dorica non varia se sostituiamo al marmo, del gesso truccato. L'amore alla materia (sensualità, manualismo) non ha niente a che vedere con l'arte.

Arte astratta. L'arte, ci riprendono, non ha aggettivi... E noi dovremo chissà per quanto tempo ancora aggiungere un aggettivo all'arte, proprio per far capire che l'arte non ne ha bisogno.

Di ogni rivoluzione artistica gli spiriti meno avveduti percepiscono generalmente solo il lato distruttivo. Tra il pubblico, per reazione alla paura di dover pensare; tra gli artisti che combattono per questo nuovo ideale, per frenesia. Così è che, anche per l'arte astratta, si sente parlare di castrazione dal pubblico, di distruzione della pittura e della scultura da parte di certi artisti.

Può avvenire che l'ironia sull'arte astratta muoia sulle labbra, solo che s'illumini ciò che idealmente la lega all'architettura razionale, espressione artistica più certa della civiltà che sta nascendo.

L'arte non astratta una parete razionalista può tollerarla, mai sposarla.

La tradizione non è la storia dell'arte. La tradizione per Cézanne è il cinquecento veneziano. Per Carrà è Masaccio. Noi crediamo all'ordine della Grecia.

Quando l'ultimo scalpello greco ha finito di risuonare, sul Mediterraneo è calata la notte. Lunga notte rischiarata dal quarto di luna (luce riflessa) del rinascimento.

Ora sul Mediterraneo noi sentiamo correre la brezza. Ed osiamo credere sia l'alba.

FAUSTO MELOTTI

Il sogno è questo: raggiungere l'ordine, origine e mèta di tutte le cose.

Siamo partiti per un viaggio difficile e impegnativo. (Melotti, passando di qua, si è tagliato dietro un ultimo ponte. La vergogna di un ritorno ci sarà così risparmiata).

Su questo impegno ognuno di noi ha già riflettuto. Giacchè la comprensione di un'arte Kn *sembra prerogativa della giovinezza matura, quale potrà essere la nostra posizione futura di fronte al clima che abbiamo suscitato?*

Noi pensiamo di poter lavorare per lunghi anni: considerate fin d'ora eventuali abiure o autosconfessioni come scusa per la fatale debolezza che suole colpire il cervello umano, giunto a una certa età.

Quando il cuore prende la mano all'intelligenza, allora vuol dire che si è giunti al traguardo: ogni passo in più è un errore. Fermarsi con quello che di buono si è portato alla mèta, e occuparsi d'altro. Arrivati a questo punto, i greci si davano — dicono — alla coltivazione dei fiori. Sapremo evitare questo gentile destino?

Frattanto, ogni giorno che passa è per noi una conquista.

Fausto ha avuto in comune con me il periodo di una adolescenza indimenticabile, tonificata da una disciplina estremamente formativa: la musica.

Egli conosce le leggi del contrappunto.

Più tardi si laureava con un progetto di centrale elettrica.

Egli conosce la geometria nei segreti della sua struttura logica, e ama la formula come istituzione di sintesi estrema.

Con queste basi, egli consegna il proprio spirito all'arte.

L'arte è una istituzione di matematica. Essa odia le libertà, conduttrici del disordine e dell'arbitrio. Esiste anzitutto una verginità geometrica: sposarla significa fare dell'arte. Onnipresente e invisibile come Dio, la geometria è la essenza delle cose: il numero è il suo linguaggio muto e potente (Pitagora: luce del Mediterraneo).

Quando una sola cosa non fosse al pro-

prio posto, l'armonia dell'universo ne rimarrebbe ferita. Che cos'è la scultura? Un prodotto di idee plastiche che occupano nello spazio un posto che è loro. Si tratta quindi di modulare e non di modellare. Questa chiara affermazione di Melotti porta avanti di un altro piano il nostro lavoro. Dal suo significato non potrà più prescindere l'artista scultore.

Il modulo è la verità: il modello è ciò che si assume per verità, ossia menzogna. Modellare vuol dire elevare la propria impronta a ufficio di verità. La superbia del fantasma romantico ha condotto questa menzogna agli scandali della sensibilità: la scultura diventò un museo di impronte digitali.

Questo di Fausto Melotti sulla scultura è un nuovo documento di intelligenza e di fede. Esso contiene alcune rivelazioni che serviranno per tutti d'ora in poi. Indichiamo la rinuncia all'amore della materia, da lui proposta, come un nuovo progresso per giungere a un'arte. Bisogna disciplinare questo feticismo e ridurre la materia al rango di mezzo, anzichè elevarla al fine. Noi assistiamo proprio in questi anni a fenomeni incresciosi: artisti moderni nei quali avevamo creduto (e nei quali ancora crediamo per quello che hanno compiuto) si accasciano e sacrificano il loro spirito all'amore della materia. Ma quando si arriva a identificare il colore con l'olio o con la tempera; la plastica con il marmo piuttosto che con il gesso: allora vuol dire che lo spirito se n'è andato e che la sensualità complicata e non di rado grottesca del feticismo ha preso il suo posto. De Chirico scambia l'olio per il colore, come un vecchio prende una calza per una gamba di donna.

Il colore è il colore (indipendentemente dal mezzo che lo manifesta) e la forma è la forma (idem). L'assunzione della materia come fine porta a quel virtuosismo che fa dimenticare l'arte, mentre l'arte del virtuoso è proprio quella di farsi dimenticare.

L'arte di Fausto Melotti è la sintesi intelligente dei nostri postulati nella scultura. Primo: invenzione. Il resto segue da sè. Creare nuove forme e disciplinarle in un mondo geometrico. Chi sa compiere questo prodigio dà finalmente allo spettatore una emozione pura. Ricordiamo Lucio Fontana che per primo si slanciò su questa via (egli è sempre stato come una pila carica d'intuizione).

Ma non bisogna lasciar credere che la scultura astratta sia pascolo riservato alle intelligenze soprafine. Ciò vale soltanto a nascondere la volontà di non compiere quel minimo sforzo occorrente per arrivare alla comprensione. Ma giacchè l'arte non è una moda, nè una questione di gusto, è chiaro che a essa non si giunge senza manifestare anzitutto la buona volontà di giungervi.

Il passato è naturalmente meno impegnativo del futuro: ecco perchè la numerosa turba che ammette come scultura un qualsiasi pezzo di statua antica, rifiuterà di considerare scultura l'arte di Fausto Melotti.

Nel chiarire questo pensiero costruttivo è toccato ad alcune pagine del mio «Kn» la sorte di essere scambiate per una catilinaria distruttiva. Eppure è tanto vero quello che diciamo da non tollerare obiezioni, quando rimaniamo in campo greco. La Samotracia è senza testa: si domanda se pur essendo senza gambe, potrebbe considerarsi scultura. Sì. E se di tutto fosse rimasto un pezzetto di schiena, tale da non essere riconoscibile per frammento di corpo umano, allora questo pezzettino potrebbe essere considerato come bella scultura? Sì, sempre si.

Ciò vuol dire che si pone la scultura nel suo regno, (che è la plastica) indipendentemente da ciò che essa per avventura rappresenta. Fino qui arrivano anche i professori di Brera.

Ora però, bisogna andare avanti.

Sbarazzarsi del pretesto naturalistico, sfuggire il pervertimento derivante dall'amore alla materia: creare.

Fino a ora la scultura è consistita nel mettere un volume nello spazio: forse noi andiamo verso il collocamento di spazi nel volume. E qui non sembri il ragionamento tanto sottile, giacchè si tratta di vedere da sopra in giù quello che prima si guardava da sotto in su. Il contrario.

Io amo queste sculture di Fausto Melotti perchè le comprendo nella loro logica silenziosa e musicale. Chi conosce la produzione estera in questo campo — Arp, Giacometti, Ghika, Gonzales, ecc. — capisce che si tratta di un'altra cosa. Gli stranieri sono arrivati (o meglio: credono di essere arrivati) all'astratto attraverso il gusto, la posizione polemica, la preziosità. Melotti vi giunge per una intuizione artistica guidata da una esperienza spirituale compiuta e sorretta da un pensiero filosofico. I risultati non possono non essere diversi.

Melotti imbalsama le sue forme in un fluido cristallino, trasparente. Si capisce che questo è il risultato di una inesorabile calibrazione. Nessuno pensa alla ragione per cui le pietre preziose sono preziose. L'analisi chimica dello smeraldo rivela un mondo atomico impressionante per ordine e per purezza. Occorre considerare queste sculture per il loro segreto contrappuntistico, sostegno perfetto e misterioso — arte — di equilibri profondi e inalterabili.

Noi pensiamo come penserebbe un greco, oggi. Le sculture di Melotti sono intollerabili per il Bernini, ma piacciono a Prassitele e all'autore del Partenone.

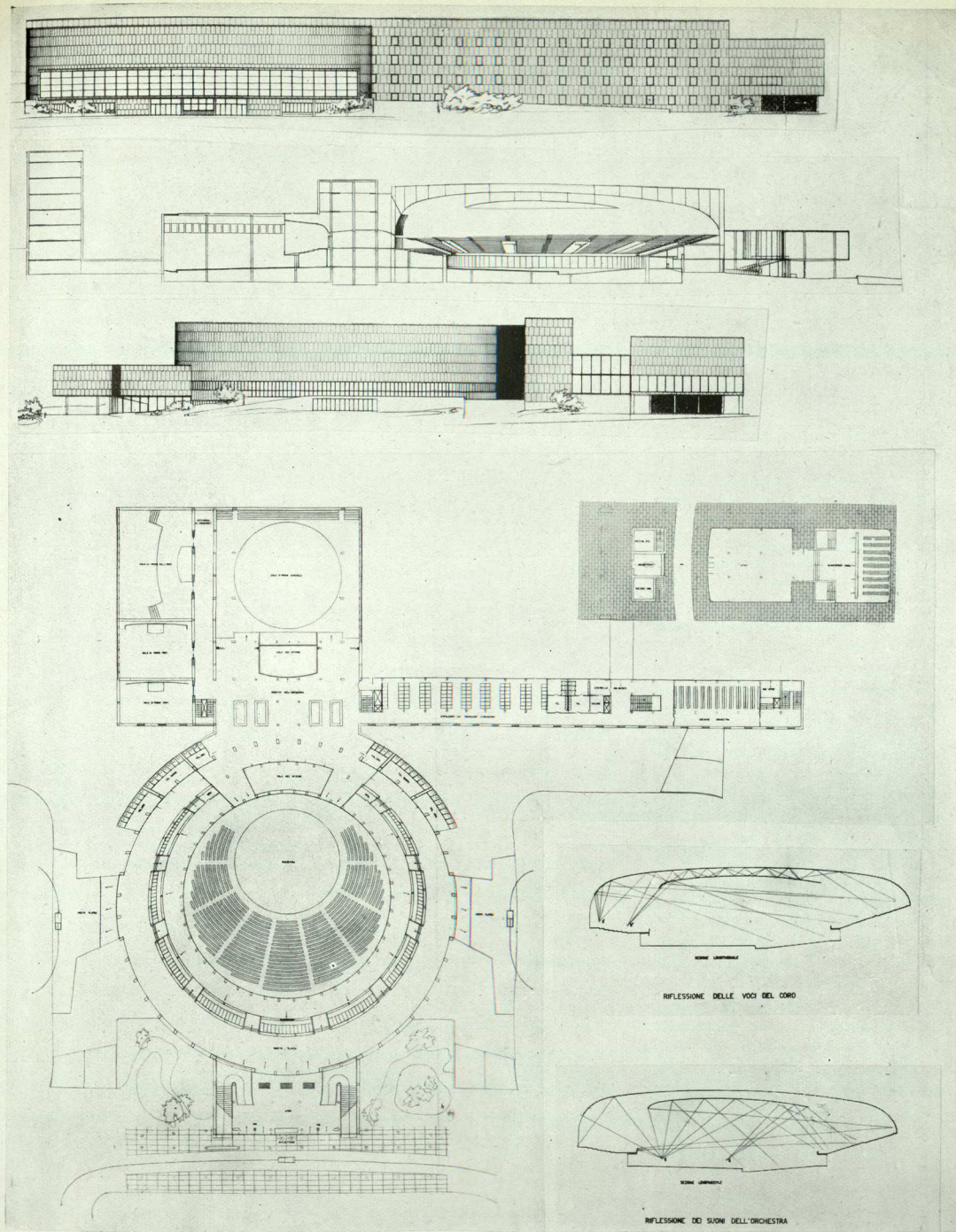
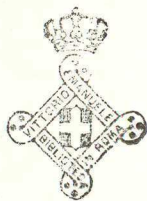
Fra qualche anno solamente noi coglieremo gli sviluppi di questo principio in opere di un'arte nuova, profonda, originale. Già fin da oggi Fausto Melotti cerca il logaritmo della scultura, ossia trova a quale potenza deve essere inalzata la scultura per giungere all'arte.

Per questa strada si riviene al Mediterraneo con il passo agile e sicuro.

CARLO BELLI

Pubblicando questa nota di Belli non possiamo fare a meno di notare lo svolgimento delle idee e della pratica della cosiddetta «arte astratta» che ora è intenta in queste ricerche nel campo della scultura.

Su questo punto, però, sarà opportuna una nota, e la faremo nel Quadrante 26 per mettere in relazione queste ricerche ad alcuni concetti che abbiamo altre volte sviluppati.

P. M. B.

L' " Auditorium ,, – Architetti Fariello, Muratori, Quaroni – Alzati, piante, sezioni.

FONDAZIONE DI GUIDONIA

Un rettangolo di terra smossa, nera ferita nel prato, breve tanto appena da accogliere dieci fanti distesi l'uno accanto all'altro. A raccogliere le zolle se ne ricaverebbe meno d'un metro cubo. Il 27 aprile, inaugurazione di Guidonia, questa terra divenne la più preziosa d'Italia. Poc'anzi era tutto prato. Poco discosti c'erano, intorno al Duce, gli uomini che comandano la Nazione, che fanno arrivare la sua volontà dappertutto. Il Duce ha stretto la mano alla vedova mesta e umile del generale Guidoni.

La folla dalle tribune, le popolane di Guidonia vestite nei festosi costumi della regione, levavano il grido di due sillabe «Duce», quando egli si è voltato, si è cavato i guanti con gesto sicuro, ed ha impugnato un piccone che gli veniva offerto. Nell'impugnarlo lo ha guardato un attimo, poi ha spostato una mano lungo il manico di legno, come per saggiarlo, per trovare il punto dell'esatto equilibrio. Ha dato il primo colpo studiatamente, con arte. C'era l'essenzialità di movimenti propria dei ginnasti che uniscono l'efficacia all'eleganza.

La prima zolla si è staccata nettamente, come carne viva. Un attimo, è stato, nel quale nessuno degli astanti respirava. Poi ha sollevato il piccone, riabbassandolo, una, due, tre, dieci, venti volte, sempre più svelto, e il suo corpo seguiva, con piccoli spostamenti dei piedi, l'avanzare del ferro che ad ogni colpo feriva più profondo.

Doveva fare un gesto simbolico. Ha compiuta una fatica. Ha voluto sentire «fisicamente», così come l'azione di zappare si deve sentire, il rito da compiere. Così fa in tutte le cose. Dedica all'azione del momento quelle facoltà che essa richiede. Fa una cosa alla volta. Una sola, e a quella dona tutto sè stesso, grande o piccola che essa sia, mentale o fisica.

Lo imitano un gruppo di giovani fascisti, che allargano il solco febbrilmente: vediamo il corpo del Duce, agile nella divisa grigio verde, attraverso quel ventagliare di picconi che quasi lo circondano.

Scroscia un applauso come un uragano. Egli lascia il piccone, si volta verso la folla. Da vicino lo vediamo respirare profondamente. Calza i guanti con calma. Gli collocano davanti un microfono. Porta le mani alla cintola. Poi parla, e nel suo dire torna il motivo più intimo del suo sentire: «volontà di potenza». A guardarlo da presso, mentre dice queste parole, si ha l'impressione che tutto il suolo d'Italia, a partire da quella terra smossa, ne vibri come una spada. Il suo volto assume una espressione particolare. Gli occhi, le labbra, la fronte, le gote, accompagnano un certo gesto delle sue mascelle che si chiudono come una tenaglia, e si subisce quell'imperiosa suggestione tutta sua a cui pare che nemmeno il tempo, oltre gli uomini e le cose, possa resistere. Il sorriso s'accende, poi, quel volto, come il sole fra le nuvole stamani: a scatti. S'allontana. La folla ondeggia e urla come un mare.

Rimane questo rettangolo di terra smossa, nera ferita nel prato. Ne raccolgo una zolla. E' terra smossa dal Duce. Buona terra d'Italia da stringere in pugno la sera, nel pregare Dio che si compia la sua «volontà di potenza».

L. SORRENTINO

I LITTORIALI

Abbiamo voluto che il commento del grande fatto dei Littoriali della cultura e dell'arte fosse scritto da un gufista, per dare ai lettori di Quadrante *uno specchio vero della manifestazione. A questo scritto facciamo seguire due saggi presentati ai Littoriali, uno di Arialdo Banfi sull'economia corporativa, e uno di Luigi Comencini sul cinema, entrambi assai interessanti per provenire da elementi giovani.*

Qualche migliaio di giovani si è riunito a convegno, i primi di maggio, a Roma da ogni parte d'Italia, per portare il proprio contributo di idee e di opere ai Littoriali della cultura e dell'arte.

I giornali hanno ripetuto che quest'adunata aveva tutte le caratteristiche della forza e della freschezza, ma dire ciò è perlomeno pleonastico perchè tali caratteristiche sono congenite alla gioventù di ogni tempo e di ogni paese. Ben più liete e vitali conclusioni si possono trarre da questi convegni littoriali, sull'evoluzione dello spirito fascista nella nuova mentalità formata traverso tredici anni di attività educativa del Regime.

Si può cioè affermare decisamente che la Rivoluzione è sempre in marcia e può contare sulla vigile opera fattiva delle generazioni sopravenienti, le quali permeate del suo spirito dimostrano di non voler mollare nella via della realizzazione sana e verace dei suoi principi e di tendere con tenacia alla loro evoluzione. Non v'è dunque pericolo di acquiescenza nè di stasi. I giovani hanno nausea dell'estatica contemplazione dei punti fermi, si preoccupano assai più di costruire le basi dell'avvenire, sentono forte il dovere del miglioramento, del superamento.

In questo intento si serve con piena dedizione e disciplina la Rivoluzione e il suo Capo. Chi ha partecipato a questi convegni ha intimamente sentito la responsabilità che gli derivava dalle opinioni che avrebbe espresso ed era in tutti la coscienza che dall'apporto di ciascuno sarebbe risultata quell'«opinione dei giovani» che sta più d'ogni altra a cuore al Duce, cui infine doveva essere riportata. Questo senso di responsabilità collettiva ha conferito ai Convegni un carattere particolare di autorità e ne ha elevato l'interesse di gran lunga al di là della cerchia dei giovani facendone un avvenimento di importanza pubblica nazionale.

Con così alte finalità i Convegni Littoriali si sono manifestati come delle vere e proprie Costituenti del pensiero. E' ora dunque che le generazioni anziane rilevino dal consesso dei giovani l'evoluzione delle idee e degli indirizzi che esse hanno seminato e traggano elementi fondamentali così per orientarne i futuri sviluppi come per aggiornare la propria mentalità attraverso lo staccio sottile delle intelligenze più fresche. Così quando i fascisti marceranno inquadrati non vi sarà pericolo di sentire al canto di « Giovinezza » troppa raucedine.

Al nuovo compito di partecipazione attiva alla vita pubblica i giovani hanno dato chiara prova di essersi apprestati facendosi largo non solo con la naturale prepotenza dell'età ma con preparazione, cresciuti in clima di rigidità e di purezza, pronti quindi ad assumere il proprio posto di responsabiltà.

Il concetto collettivo, lo sforzo singolo, l'impulso battagliero, l'emulazione reciproca, raccolti in un ambiente mistico di fede e sorretti da un'educazione comune fortemente impressa e assimilata, quale forse solo si può immaginare ai tempi della Grecia, hanno acuito la serietà dello studio, l'impegno della ricerca, la chiarezza del pensiero. Nulla quindi di impreparazione nè di improvvisazione, ma relatori agguerriti ed allenati ed uditorio attento e pronto ad intervenire. Gli argomenti esaminati abbracicavano i problemi più gravosi di campi svariati: politica, tecnica, arte, scenza. I giovani li hanno affrontati senza pregiudizi nè preoccupazioni, in serena libertà, aborrendo dall'enfasi, dalla cortigianeria, dalla fandonia diplomatica o parlamentare. I singoli problemi sono stati vagliati alla stregua della esperienza passata, delle necessità presenti, delle aspirazioni future.

Ognuno in ogni campo ha posto in evidenza ed apertamente deplorato quanto v'è di cattivo, segnalato e valorizzato quanto v'è di buono. Le idee in tal modo sono scaturite ardite e chiare, confortate da una palese conoscenza tecnica dell'argomento; la critica ne è risultata di una severità proporzionale alla competenza ed avrebbe fatto scandalizzare la claque di tutte le platee.

Lontani da questo consesso i metodi e lo spirito cari alle accademie; i servilismi laudatori, i sentimentalismi romantici, la fraseologia roboante non sono comparsi nelle esposizioni generalmente concise; e dove in altri ambienti il pubblico sarebbe caduto nel trabocchetto oratorio, in questa eccezionale adunata di fabbricatori del futuro la pronta disapprovazione ha fatto intendere ai rari trasgressori che per costruire occorre materiale non camuffato. Proprio in questo coraggioso e leale metodo realistico i giovani hanno superato molti, troppi pseudo maestri fascisti dilettanti ed esibizionisti. Ognuno si è sentito soggetto ed oggetto della Rivoluzione e perciò i migliori si sono astenuti dal fare sfoggio personalistico della propria intelligenza ma l'hanno posta con naturalezza a servizio della ricerca comune.

Questi Littoriali hanno indicato dove possa tendere la risultante delle forze di un popolo sano: l'equilibrato senso collettivistico prettamente mediterraneo non ha sopraffatto l'individuo, sicchè nella perfetta fusione degli spiriti ogni coscienza ha trovato la propria espressione e il timbro di ogni voce è rimasto distinto nel coro che si è innalzato come una fede verso il Capo.

PAOLO N. ROGERS

CORSIVO N. 178

Da molti anni racconto il seguente aneddoto di mia invenzione:

Un giorno ci capitò una grana ingranatissima per certa nostra critica a un quaresimalista osannante, e per uscir d'impicci scrivemmo agli artefici della grana il seguente biglietto: « Cari amici illustrissimi, dovete sapere che la critica posta nei giusti termini è funzione necessaria per gli sviluppi del Regime: quella che non serve ed è dannosa e non è fascista, è invece la professione di zelo servile e di lode incondizionata su qualsiasi problema venga agitato, solo per accaparrarsi una benemerenza verso questo o quel gerarca. Questo non è Fascismo, è servilismo dannoso e stupido che non entra nel nostro programma e che vogliamo eliminare, perchè queste turibulate a getto continuo servono ad una cosa sola: a irritare e a rendere ridicoli. Con tanti ossequi fascisti, siamo di Voi Illustrissimi, ecc. ecc. ».

Ci si rispose: « Gentilissimo, il suo ragionamento è fascisticamente errato. Mi creda, ecc. ecc. ».

(Allora, noi rispondemmo spiegando che il contesto del biglietto di altri non era che di Mussolini: tutte parole prelevate dalla sua prosa.)

Al che i granisti non replicarono; motivo per cui rincarammo la dose non più a grammi ma a tonnellate.

P. M. B.

CARATTERI DELL'ECONOMIA CORPORATIVA

I discorsi che il Duce ha pronunciato il 14 novembre al Consiglio Nazionale delle Corporazioni, il 13 gennaio al Senato del Regno, il 6 ottobre agli operai di Milano e il 10 novembre dell'anno XIII in occasione della prima riunione dei membri delle ventidue Corporazioni segnano le tappe dello sviluppo del sistema corporativo che nato da precise esigenze di tecnica economica si è innalzato a sistema di morale universale.

Le precise esigenze che hanno determinato la nascita del sistema corporativo sono: 1) le esperienze della guerra passata; 2) le previsioni per una guerra futura. La grande guerra ha tagliato netto ogni legame fra il ventesimo e il diciannovesimo secolo.

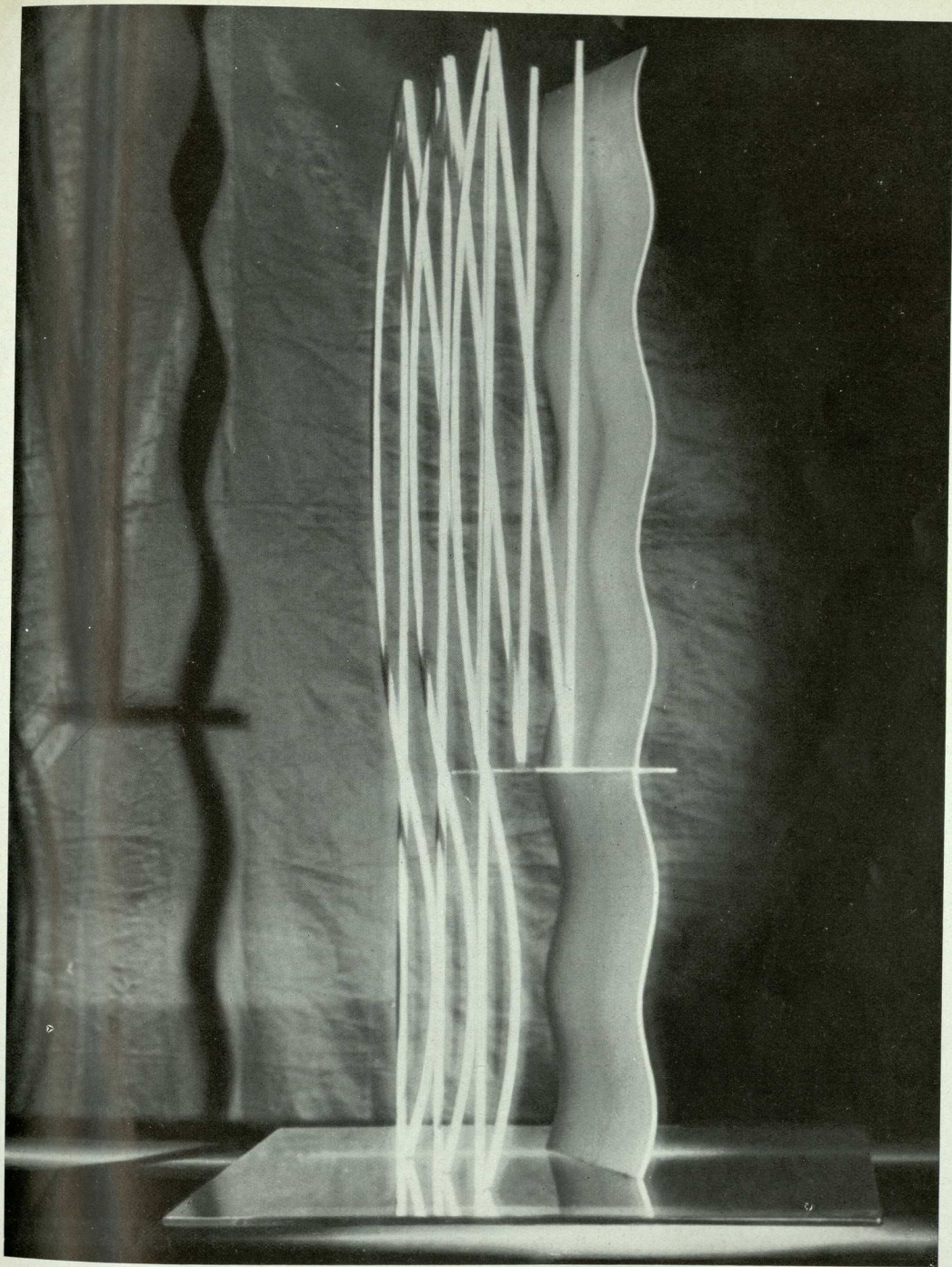
Il diciannovesimo secolo porta con sè tutta l'eredità della Rivoluzione francese e rappresenta il vero tipo del secolo economico; ha visto nascere e ingigantirsi il capitalismo, ha visto predominare per quasi tutto il secolo il libero scambismo, ha visto sorgere i trust, i cartelli e tutte le altre organizzazioni industriali; in questo secolo l'economia domina tutti gli avvenimenti politici.

Prima esperienza della grande guerra è che la politica non deve essere dominata dall'economia ma deve dominarla.

L'isolamento in cui si sono trovati gli Stati Europei ha determinato il formarsi delle economie chiuse; anche per l'Italia si è imposto il problema di realizzare in sè stessa una unità economica.

Ma come realizzare questa unità economica quando mancano le materie prime che sono la base di ogni indipendenza economica dall'estero? Il Consiglio Supremo di difesa ha annunciato che in caso di conflitto l'Italia è in grado di provvedere da sola ai propri bisogni. Ma il problema è di giungere a uno stato costante di indipendenza dall'estero.

Il Consiglio Nazionale per le ricerche, l'Istituto per la ricostruzione industriale, l'Ispettorato Corporativo centrale sono gli organi che hanno il compito principale in questa opera di potenziamento dell'economia nazionale.

Come e quando l'Italia potrà realizzare

Fausto Melotti, Milano - Scultura (Foto Zveteremich)

questo principio dell'unità economica in tutto il suo valore non conta, l'importante è che si sia sulla via. Quali ragioni spingono il Governo Fascista a questa azione di potenziamento della produzione nazionale? Ragioni di carattere prettamente politico.

Nel diciannovesimo secolo si parlava di una economia politica; nel ventesimo si parla di politica economica.

L'economia corporativa è basata proprio sul predominio della politica sulla economia; essa nasce quando gli industriali non potendo più resistere da soli nella lotta cogli esportatori delle Nazioni cosidette privilegiate sollecitano e invocano l'intervento dello Stato.

Ma come deve intervenire lo Stato sulle forme di questo intervento ci sono varie teorie. A questo proposito il discorso tenuto dal Duce al Senato il 13 gennaio XIII è quanto mai chiaro: scartare le teorie dell'intervento empirico caso per caso, del comunismo e dell' esperienza americana resta l'esperienza fascista: il sistema corporativo.

I principi basilari dell'economia fascista sono: 1) il rispetto della proprietà privata; 2) il rispetto della iniziativa individuale; 3) la disciplina dell'economia.

La proprietà privata e l'iniziativa individuale non sono concepite come valori a sè stanti ma solo in funzione dello Stato.

Che valore può avere, se non negativo, quella iniziativa individuale che sia contraria ai fini e agli interessi dello Stato? Libertà di iniziativa individuale quindi nell'ambito dell'interesse nazionale.

L'iniziativa individuale non deve essere sottoposta ad alcun vincolo, perchè su di essa basa il principio della responsabilità delle classi dirigenti. I datori di lavoro sono i soli responsabili dei loro atti, e solo devono risponderne di fronte all'interesse della comunità cioè della Nazione.

Scopo del sistema corporativo consiste nel coordinare e disciplinare l'attività individuale perchè essa rechi il maggior vantaggio allo Stato.

Con l'organizzare la produzione si disciplina anche l'economia perchè la produzione è la base dell'economia; aumentando la produzione soprattutto di quei prodotti di cui l'Italia è scarsa diminuisce il disavanzo della bilancia commerciale, in caso contrario il disavanzo aumenta.

Il Duce ha detto: « Se c'è un fenomeno che deve essere ordinato, che deve essere indirizzato a certi determinati fini, questo è precisamente il fenomeno economico che interessa la totalità dei cittadini.

Non solo l'economia industriale deve essere disciplinata, ma anche l'economia agricola, l'economia commerciale, la bancaria e anche l'artigianato.

Come deve tradursi nei fatti questa disciplina? Attraverso l'autodisciplina delle categorie interessate ».

Auto-disciplina delle categorie interessate che si ottiene per mezzo degli organi sindacali e corporativi i quali inquadrano e disciplinano tutte le categorie dei lavoratori e dei datori di lavoro.

Ma, se gli organi sindacali realizzano pienamente il principio della auto-disciplina di classe essi non realizzano almeno per ora, l'altro principio, la collaborazione di classe assoluta e perfetta che rappresenta uno dei più importanti fini di tutto il sistema corporativo.

Gli organi sindacali, confederazioni, federazioni e sindacati tendono ancora oggi a rivestire la figura di rappresentanti di parte: mentre occorre in modo sempre maggiore una perfetta coesione e unità di vedute.

Assistiamo ancora oggi a lunghe liti tra Sindacati dei lavoratori e Sindacati dei datori di lavoro soprattutto in materia di contratti collettivi di lavoro che sono la base di tutto il sistema corporativo.

Gli interessi di categoria devono essere sottoposti all'interesse della Nazione che è poi la somma degli interessi individuali.

E questo perchè? perchè gli uomini preposti a questi uffici ben raramente hanno saputo trasformare la loro mentalità liberale in una mentalità corporativa. Per il fatto che essi ricevono lo stipendio dai Sindacati dei datori di lavoro o dei lavoratori si credono in obbligo di difendere a ogni costo gli interessi degli uni o degli altri.

Non basta la lunga pratica delle organizzazioni sindacali per creare una mentalità corporativa: occorre uno studio, profondo del diritto sindacale e corporativo. Al principio delle riunioni dei rappresentanti delle due categorie si parla sempre di interessi superiori, di unità di vedute e di collaborazione, ma quando si viene al vivo dell'argomento allora si vedono questi rappresentanti dei sindacati diventare veri avvocati di parti in causa.

Il problema è dunque problema di formazione di uomini capaci.

Come la Corporazione rappresenta il giudice nei più importanti problemi dell'economia nazionale così occorrono degli organi che si occupino esclusivamente della risoluzione delle questioni sorgenti fra i sindacati dei datori di lavoro e dei prestatori d'opera di una data categoria, cercando la loro composizione amichevole.

Le persone a questo compito chiamate devono essere estranee sia ai sindacati dei datori di lavoro che a quelli dei prestatori d'opera ma devono essere profondi conoscitori del diritto sindacale per poter giudicare. Questo organo dovrebbe essere logicamente il Segretario Federale che rappresenta il partito in tutte le manifestazioni vitali e produttive della provincia ma è chiaro che ad esso manca il tempo e, tranne qualche raro caso in cui il Segretario Federale sia un dirigente sindacale, la competenza. E allora occorre creare un nuovo organo destinato, una volta perfezionato, a sostituire i Comitati intersindacali e la Magistratura del lavoro lasciando i pochi casi di incomponibilità della lite alla giurisdizione del tribunale ordinario che in varie occasioni si è già mostrato veramente competente anche in materia sindacale.

Resta il problema del personale da preporre a questi uffici; ma il problema è molto facilitato dal continuo aumentare delle cattedre di diritto sindacale nelle Università e dal moltiplicarsi delle scuole sindacali.

I diplomati di queste scuole scelti per questo compito devono compiere un tirocinio traverso tutte le organizzazioni sindacali al fine di conoscere tutti i problemi che interessano sia i datori di lavoro che i lavoratori. In questo modo si verrebbe a creare un organo che è in grado di risolvere i più difficili problemi sindacali con perfetta conoscenza di causa e con quella rapidità di procedimento che invano si ricerca nella Magistratura del lavoro.

ARIALDO BANFI

PRECISAZIONI SUL CINEMATOGRAFO SONORO

Cinematografo, quando questa parola significa un'arte, comprende indistintamente in un'unica categoria cinematografo muto e cinematografo sonoro. La posizione esatta del cinematografo sonoro davanti al muto è assai poco chiara. Precisandola, si porta un contributo importante alla sua comprensione e al suo sviluppo.

Tutti sono d'accordo per distinguere queste due categorie di filmi dal lato tecnico, pochi dal lato artistico, o, tutt'al più considerano l'avvento del sonoro come un progresso. Trattando il cinematografo come un'arte, non possiamo ammettere che un'innovazione tecnica costituisca un progresso artistico, perchè l'arte non è funzione dei mezzi di espressione o, tutt'al più ne è funzione inversa. L'arte dipende dalla tecnica solo in quanto che un progresso scientifico può cambiarla, ma non progredirla. La credenza che il sonoro sia un progresso proviene dal fatto che il cinematografo viene considerato come un semplice mezzo di divulgazione, e si ritiene il suo ideale una fedele riproduzione della realtà. Considerandolo arte, si supera questo errore. Una scena muta, artisticamente piena di significato, non ha bisogno di essere sonorizzata, come un pittore può benissimo pensare un quadro in un colore unico. Tutti gli accompagnamenti musicali di un film muto, artisticamente perfetto, non portano nessun contributo, occupano soltanto il nostro udito che intralcerebbe l'attenzione visiva. E' per noi una regola assoluta che una scena vada pensata muta o sonora.

Il suono, per essere cinematografico, deve entrare nel film come elemento indispensabile al lirismo del quadro. Questo è il carattere fondamentale del cinematografo sonoro.

Guardando la produzione attuale, rimaniamo disorientati se cerchiamo di scoprire con questo criterio un film sonoro. I filmi di oggi sono parlati. Molti non sono che spettacoli teatrali o coreografici, che non sono cinematografo nè muto nè sonoro. In qualche film soltanto e in qualche scena di essi sentiamo veramente l'importanza del sonoro, che ci appare come un'arte sporadica, sempre legata allo svolgimento dell'azione, o ad altri elementi letterari, insomma come un'arte parassitaria.

Non può esservi un'arte parassitaria, perchè la prima regola che non dobbiamo dimenticare è che:

Arte A=Arte A

Se il cinematografo sonoro è un'arte, deve poter fare a meno di tutti gli altri elementi estranei, del teatro, della musica, della letteratura, dell'azione

Cronologicamente, il cinematografo sonoro proviene dal muto. Si pone ora il problema di vedere se il sonoro abbia semplicemente aumentato i mezzi di espressione del cinematografo muto, come nuovi vocaboli per una lingua, o veramente creato delle nuove possibilità, un'arte originale.

Il sonoro ha permesso l'utilizzazione di tutti i suoni, senza limitarli alle parole e ai suoni musicali, che soli vengono oggi utilizzati per fini espressivi, che del resto non hanno niente a che fare col cinematografo. Il sonoro, preso solo, offre possibilità derivanti dalla tecnica della registrazione, che possono anche formare un'altra arte indipendente (radio), ancora meno sfruttata del sonoro cinematografico. Con le distorsioni e le risonanze provenienti dall'amplificazione elettrica si possono ottenere effetti nuovi ancora poco sfruttati. La registrazione, poi, permette di dare ai suoni un rilievo, modificando con la distanza dal microfono o con altri mezzi, l'intensità dei singoli fattori. Questo permette di udire la musica in condizioni sempre ideali almeno per quanto riguarda l'orchestrazione senza predominanza sgradevole di certi strumenti. I suoni poi hanno sempre nella nostra mente un collegamento con cose o fatti e la loro superposizione crea per noi contemporaneamente un montaggio visivo, prodotto dalla nostra immaginazione. E' la base dei giornali sonori.

Il valore del cinematografo sonoro dipende dall'utilizzazione dei suoni così registrati associati alle immagini.

1) Il suono deve avere uno scopo

2) Il suono non deve costituire una manifestazione artistica indipendente.

Che il suono debba avere uno scopo è evidente e spetta al regista di vedere se il suono ci vuole o no. Che il suono debba soltanto contribuire al valore cinematografico, è pure evidente, ma questo sembra escludere dall'uso cinematografico la musica e le parole. Non è così, e si può far perdere alla musica il suo significato musicale per utilizzarla in altra arte. E' chiaro che il canto non è, nelle opere per esempio, che un istrumento musicale; se diviene un'arte indipendente, la musica non è più musica, ma

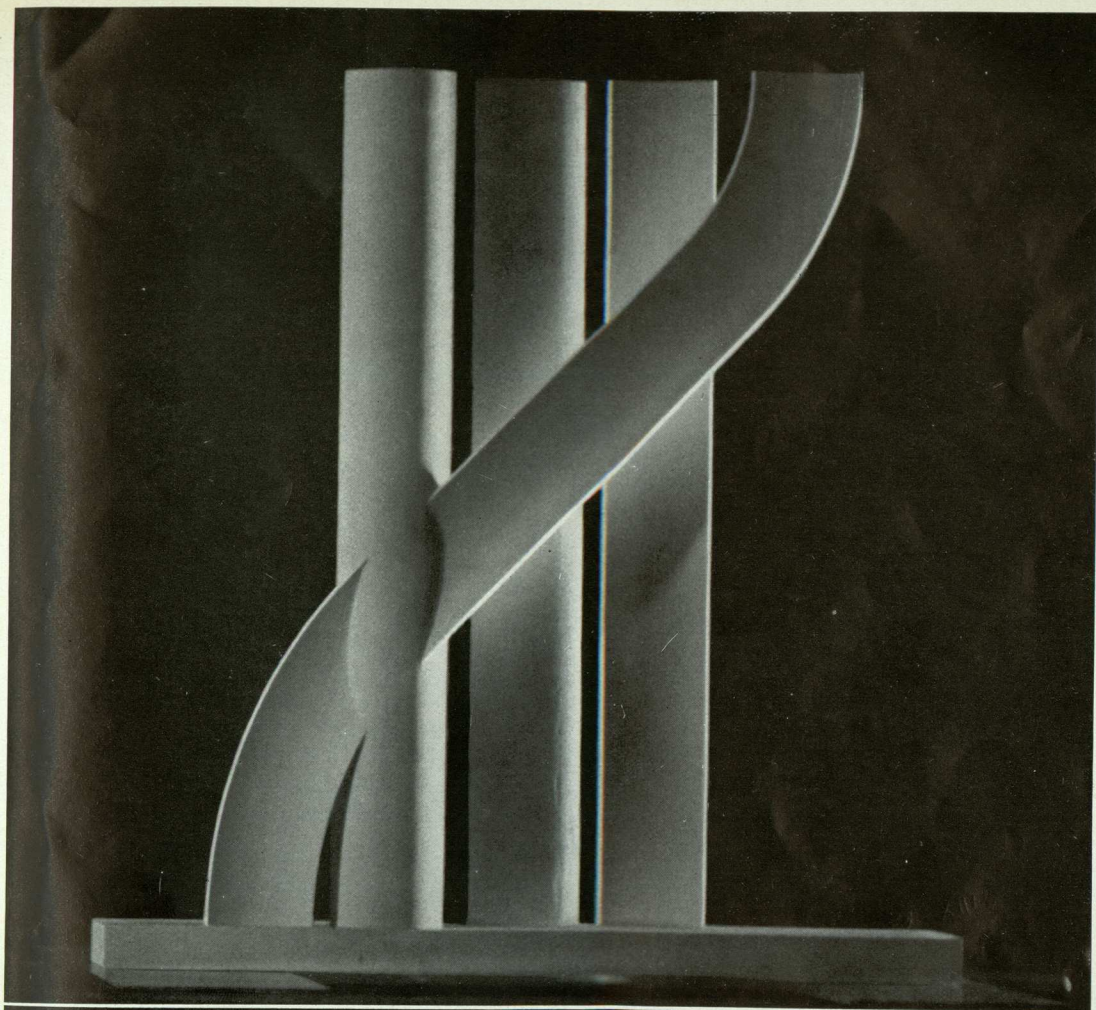
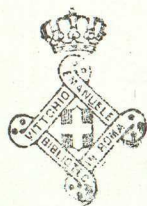
Musica=canto=arte nuova.

Cocteau ha scritto una canzone parlata « Anna la bonne », detta da Lys Gauty. La melodia di questa canzone è nelle parole e non nella modulazione, ciò che sarebbe musica. In principio e in fine si ode « una qualunque » Java. Quella Java non è niente per sè, è un elemento del canto. Questo si deve avere nel cinematografo, e anche per le parole.

Da un articolo di Salvini sulla regia di Reinhardt per « sei personaggi in cerca di autore »: « In un sol punto Reinhardt ha tradito il testo, quando il giovinetto grida: « Mamma, Mamma! ». Pirandello aveva concepito questo personaggio, e quello della bambina, come presenze. Il giovinetto deve solo compiere un gesto, ma non può parlare. Credo che in quel momento della tragedia, Reinhardt abbia sentito il bisogno di un grido, così come un pittore ha bisogno di un colore che canti ».

Non è certo il significato umano di « Mamma, Mamma », che importava. Il suono deve essere come un colore. Se il suono non è sentito dal regista, che la scena rimanga muta, e sarà bellissima così. Ma se il regista vuole un rumore lo metta, anche se non si vede ciò che lo produce. Se il complesso è arte, lo spettatore non cerca perchè ode questo suono irreale. Si impone così un'altra condizione per l'attuazione cinematografica del sonoro.

3) Liberarsi dall'idea fissa della verosimiglianza.

E' meglio abolire la realtà sonora per non avere più rimorsi. Il cinematografo sonoro è sfasato. I suoni sono indipendenti da ciò che si vede. La sincronizzazione non serve la natura, ma l'arte, e consiste nel situare il suono soltanto là dove lo vuole il regista. Il microfono che accompagna la macchina da presa è la teoria universalmente ammessa dai registi d'oggi e che dimostra chiaramente la loro incapacità. Bisogna abolire la ripresa simultanea, dei rumori e delle fotografie. Chi non capisce l'importanza di questo fatto, non potrà mai comprendere il cinematografo, che anche sonoro è un arte muta perchè non si esprime con suoni convenzionali. Un giornalista berlinese ha domandato a Poudowchin: « Non pensa che sarebbe bene, per esempio, nel

Fausto Melotti, Milano - Sculture (Foto Zveteremich)

film « La madre », udire il pianto della madre quando essa veglia il corpo del marito morto? ».

Egli gli rispose: « Se fosse possibile, io vorrei fare così: la madre siede accanto al cadavere e il pubblico sente distintamente il gocciolio dell'acqua che gocciola nella catinella; poi viene la visione del corpo morto del marito con una candela che arde e qui si sente un pianto sommesso ». Questa risposta è la spiegazione di tutto il cinematografo sonoro.

Che Charlot faccia films muti ancora oggi, ecco cosa che stupisce tutti. Ma il film lo fa lui, coi suoi gesti, lui solo. E un film che fa, non ha bisogno di raccontare una storiella con le parole. I rumori gli sono estranei, non se ne serve, e fa un film muto. Il regista, che oggi osa girare un film muto, ha compreso il sonoro perchè lo rispetta.

Il sonoro, creando dei mezzi di espressione nuovi, ha modificato lo scopo e la funzione della parte visiva, dando al cinematografo una maggiore indipendenza. Nel cinematografo muto, il numero delle didascalie era inversamente proporzionale al valore cinematografico del film. Narrare, usando il meno possibile il dialogo era la costante preoccupazione del regista. Le conseguenze che ne derivarono furono un più perfezionato studio della mimica, e contemporaneamente un limite imposto alla utilizzazione della fotografia, quale fattore diretto di lirismo.

Lo studio della mimica sembrava dapprima essere il vero carattere della nuova arte del film, e l'esempio più classico è dato da Charlot: la danza dei pani nella « Febbre dell'oro ». Questa via era piena di risorse nuove ed era il primo passo verso il cinematografo unicamente attuato da ritmi, di luci nelle fotografie, di fotografie nel montaggio. Ma questo ideale era ostacolato dalla preoccupazione di narrare, ciò che sembrava indispensabile. Si raggiunse così un compromesso assolutamente sbagliato: far recitare gli attori in una scenografia irreale, unico fattore di lirismo. Si ebbero così i filmi espressionisti o astratti che tentarono di creare un cinematografo d'avanguardia. Era un uscire completamente dal dominio del film per cadere in quello dei vari tentativi del teatro moderno, con il vantaggio dei trucchi cinematografici, e lo svantaggio della mancanza dell'attore. Il cinematografo non ammette la scenografia del teatro, che esige una sintesi visiva sul palcoscenico.

Il sonoro ha portato un nuovo elemento narrativo, o anche di collegamento, cui abbiamo accennato, e ha liberato la fantasia visiva del regista, dando alla parte fotografica una maggiore libertà. Queste doti sono state sfruttate, anche troppo, ma male: (transizione ormai banalissima di un nome pronunciato che richiama una scena), senza approfittarne per dare un maggior rilievo alla parte visiva. Anzi è stata completamente abbandonata la espressione mimica giudicata ormai inutile. Così compreso, il sonoro significa soltanto un passo indietro dell'arte del film. Il sonoro non ha impoverito il cinematografo dandogli nuovi mezzi di esprimersi, come troppi vocaboli nuovi fanno per il valore letterario di una lingua; esso ha creato un'arte veramente nuova, un ritmo finora sconosciuto.

Il ritmo scaturisce quando un rumore o una musica richiama in noi un movimento. Il ritmo sta in questo desiderio di seguire con gesti una cadenza musicale. Quando noi accontentiamo questo impulso, e « segniamo il ritmo »; esso non esiste più per noi, che siamo soddisfatti. Il ritmo è uno squilibrio tra noi, e una musica che ascoltiamo. Le danze o gli spettacoli coreografici che chiamiamo ritmici sono invece un equilibrio perfetto, tra ciò che vediamo e sentiamo. La negazione del ritmo. Se essi producono lo stesso in noi un desiderio, di movimento, questo proviene esclusivamente dalla musica che li accompagna. Questa regola generale, non è sempre realizzata. Il tango, valzer e slow, per esempio, vi si adattano; i foxtrott invece, e in generale le musiche sincopate hanno un movimento che non possiamo perfettamente seguire ballando, cioè: malgrado i nostri sforzi il desiderio non è appagato. Il ritmo sussiste anche nella danza. E' un ritmo d'ordine superiore, più profondo, e la danza che non si può considerare arte indipendente nel primo caso, diventa una manifestazione sempre più originale. La musica deve essere opposta ai movimenti, e l'ideale è il silenzio opposto ai movimenti.

Nel film, esiste il ritmo del montaggio visivo, e quello del montaggio sonoro, che non differiscono dai ritmi di una musica. Se gesto e suono sono in armonia perfetta, questi ritmi si distruggeranno parzialmente, si ricadrà nel caso dello spettacolo coreografico, e, a meno che questo effetto non sia voluto, il montaggio non esprimerà nessun movimento.

Quando si produce il caso contrario, oltre ai ritmi separati, sonoro e visivo, ne nasce un altro, caratteristico del cinematografo sonoro. L'opposizione immagine-suono produce uno squilibrio che crea un ritmo ma indipendente dallo spettatore che in nesun modo si potrà appagare un ritmo d'ordine anch'esso superiore. Un ritmo analogo nasce guardando una radio immobile che suona una musica sincopata, o una locomotiva elettrica che corre velocemente e immobile (cosa che non si verifica con una locomotiva a vapore, il cui movimento visibile dei singoli pezzi ed il rumore a scatti armonizza col movimento generale).

Max Ophüls ha compreso l'importanza di questo fatto e l'ha utilizzato, come nella prima scena della « Signora di tutti »: lo svolgersi regolare del disco e la discussione animata che si sente; o in una scena di « Amanti folli » in cui si vede un organetto immobile, e si sentono delle parole e dei suoni agitati e nervosi. In « Guerra di Walzer », la prima scena è la più ritmica del film: si vede il posto dell'orchestra vuoto, gli strumenti abbandonati e si ode un walzer. Credo che non sia voluta dall'autore, perchè non è che l'inizio di una panoramica, e subito dopo si scorge chi suona.

La più bella scena di « Uomo di Aran », l'uomo che spacca le pietre, è rovinata dal sonoro. Il montaggio visivo è rapidissimo e la musica lo segue perfettamente. Qui ci voleva un melanconico e lento canto popolare o, forse meglio, il silenzio. Non può nascere un ritmo da un colpo di martello che si vede e il rumore che non si sente? E' il ritmo del cinematografo muto. Il sonoro è pieno di risorse che non sono sfruttate.

LUIGI COMENCINI

SCOPERTE

Protagonista: un bambino di cinque anni. Che non si vede mai e non ha parte nel film: il bambino è dentro la macchina da presa. L'obbiettivo è il suo occhio, la pellicola è il suo cervello. Quando il bambino scivola è la macchina che cade, quando il bambino riceve uno schiaffo è la macchina che lo prende. Ossia, il pubblico.

Tutto il mondo è visto dall'obbiettivo come lo vede un bambino di cinque anni: con la sua deformazione e il grottesco che ne deriva. La macchina non s'alza mai al disopra dei 70 centimetri, livello medio dell'occhio del bambino.

La mattina, la macchina si sveglia. Allora la pellicola riceve l'impressione del mondo esterno in comunione con la impressione che resta ancora dal sogno. Il risveglio della macchina è lento. Le scene di realtà si intersecano con le scene di sogno, secondo uno schema ritmico di accelerazione della realtà e di rallentamento del sogno.

Dal momento in cui il bambino si sveglia, la macchina comincia a esaminare il mondo. Allora tutto appare sproporzionato e buffo.

I tavoli sono tetti, pieni di pericolose punte. Le sedie, sono costruzioni mobili che improvvisamente, senza una ragione, si cacciano fra le gambe e fanno cadere. Gli oggetti lucenti attraggono con le loro rifrazioni, ma bruciano e si è costretti a lasciarli cadere.

E gli uomini. Il padre, la madre. Una cosa morbida ma soffocante.

Non avviene niente nella casa durante la giornata, per gli uomini. Ma avvengono infinite cose per il bambino che vive la sua giornata come un'avventura continuamente rinnovata. Un'avventura nella quale si insinuano sentimenti sottili, appena percepibili attraverso la trasformazione che gli aspetti delle cose subiscono a cagione del sentimento stesso.

Dalla colazione del mattino, che trasforma già il mondo agli occhi della macchina, alla passeggiata (per mano alla governante, la macchina cammina trottando a passo affrettato, con stanchezza e sforzo) alla scoperta delle piante nel parco (la realtà delle piante vista da 70 centimetri, senza prenozioni), tutta la giornata è un apprendimento continuo, per il quale le sensazioni più diverse si associano in un complesso nuovo.

Ci sono, nella mente della macchina, degli avvicinamenti che pur restando puramente visivi, formano già delle idee: le sensazioni si stampano a lungo nel cervello (pellicola) e continuano anche quando il panorama esteriore varia. Avvengono così interferenze di differenti materie, che costituiscono una forma speciale di comprensione. Quando la macchina passa, camminando, sotto un tavolo, è come se si creasse una piccola stanza adatta alla sua statura. E la stanza si associa nella mente della macchina gli elementi del viale, e alle piante.

Gli uomini assumono aspetti speciali, a seconda che siano simpatici o antipatici al bambino: gli avvenimenti perdono completamente il loro valore reale e si trasformano, modellandosi sulle sensazioni che suscitano. La caduta di un soprammobile è una catastrofe, mentre la caduta di un altro può divenire una farsa. Una tragedia vera (morte di una persona di famiglia per improvvisa disgrazia) non è colta che nel suo lato dinamico, piacevole e curioso.

Quando a sera la macchina va a dormire, tutta la giornata si ricompone nel sogno con un suo ritmo nuovo e con una sua forma che man mano si sperde nella irrealtà assoluta.

JACOPO COMIN

CORSIVO N. 179

Se gli artisti si mettessero allo studio della matematica, molte volte arrossirebbero delle loro opere, o cambierebbero mestiere.

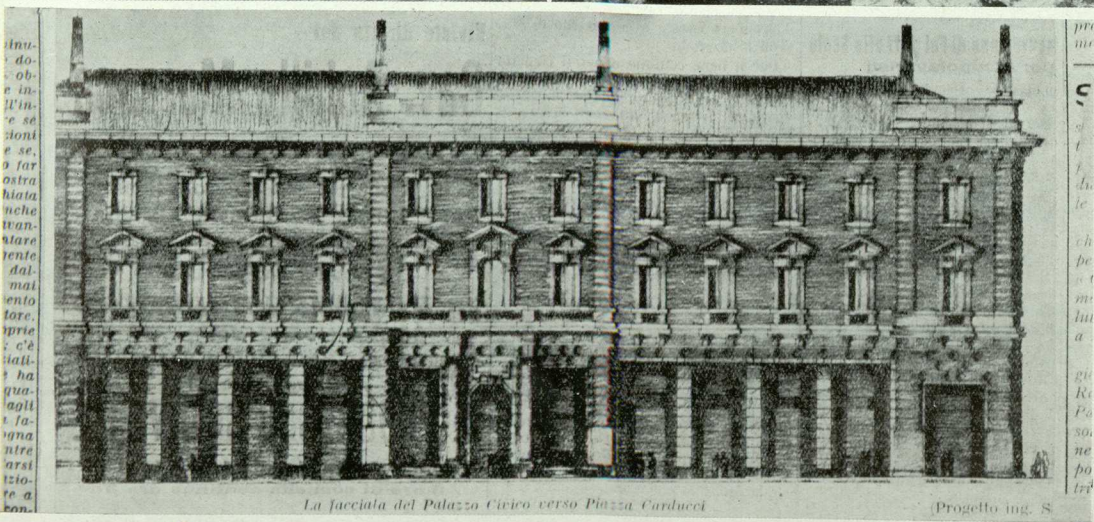
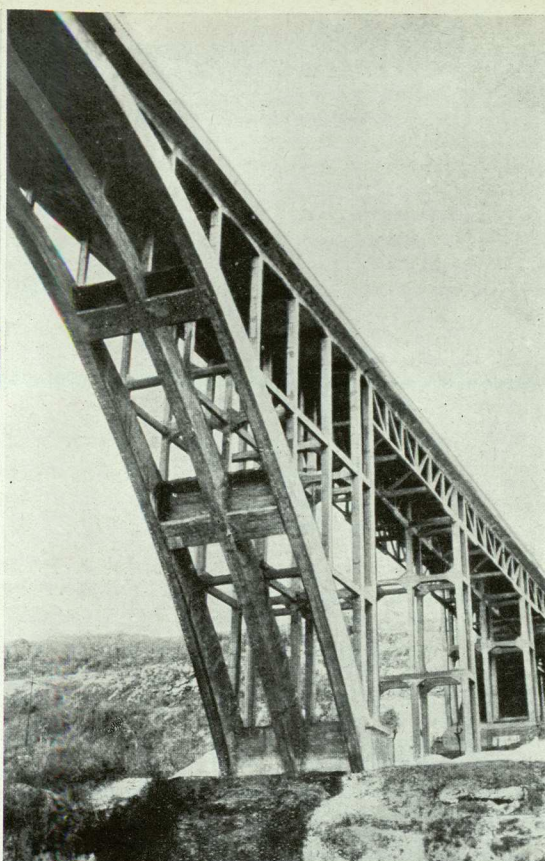
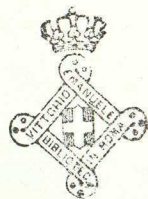
C. B.

PER UNA COSCIENZA TECNICA NAZIONALE

Vi è alla base della vita moderna il lavoro degli ingegneri. Il quale si esplica traverso mille iniziative, mille realizzazioni, mille trovate che si dissimulano nel quadro che genericamente chiamiamo della tecnica. E' la tecnica l'unica forma di politica contemporanea, è alla tecnica e alla sua buona amministrazione, che una nazione deve il proprio benessere, e dunque il proprio ordine e la propria prosperità.

Gli ingegneri sono coloro che dànno ogni giorno alla tecnica una spinta e un impulso: in un complesso di lavoro che è nella sua maggioranza anonimo, e sempre impostato sopra la realtà delle opere utili. Nelle officine, nei cantieri edili, sopra le navi, sopra i velivoli, nelle bonifiche, dentro le viscere della terra, ovunque un ingegnere dà il suo fervore e la sua esperienza con somme di responsabilità che si possono facilmente immaginare allorchè il lettore penserà che cosa significhi far volare un uomo a più di 700 *chilometri all'ora, o scavare minerale a centinaia di metri di profondità, e quant'altre attività formano, come dicevamo, questa base della vita moderna che è l'ingegneria.*

All'imponenza delle opere compiute dagli ingegneri non corrisponde certo il riconoscimento che spetterebbe a essi da parte dell'opinione pubblica: non si parla qui di riconoscimenti nel senso di elogio, o di privilegio, o di posizione sociale, ma di un riconoscimento adeguato all'importanza dei fatti della tecnica: si allude, dunque, all'esistenza di una coscienza tecnica nel paese.

Perchè va detto che se la vita di una nazione prosegue traverso l'incremento tecnico, di tecnica ci si occupa con poco entusiasmo: ciò si può constatare nell'osservare le pagine dei giornali e delle ri-

Sopra: magnifiche architetture degli ingegneri, rappresentativa di un' epoca; sotto: cattiva architettura d'un ingegnere.

viste: le stesse grandi scoperte, scoperte che spesso capovolgono la fisionomia della vita, sono trattate sempre in pochissimo spazio, e nella stesura di prose che fanno volentieri a pugni con il buon senso. oSno pochi infatti i giornali che trattino di tecnica in modo serio, quasi tutti invece cercano nelle notizie tecniche semplici pretesti di curiosità, arrivando al punto (quando la curiosità non sembra abbastanza stordante) di alterarle.

D'altro canto, notiziario ameno, pettegolezzo letterario, arricciatura di capelli di una diva, picocla esposizione di pittore e quant'altro, forma oggetto assiduo d'interessamento da parte dei nostri fogli. Non per ricalcare uno spunto che ci è caro, e ceh altra volta abbiamo notato su «Quadrante», è risaputo che nessun giornale ha mai pubblicato il nome dell'ingegnere costruttore del «Rex».

La colpa, e insiemel'onore, è proprio degli ingegneri, i quali abituati all'esercizio delle cose serie e utili, disdegnano del tutto attorno a essi la pubblicità. Chi scrive ricorda un lontano colloquio con il compianto ingegnere Vanzetti di Milano, il quale si schermiva della classifica che si voleva dare a lui di padre della moderna fonderia: egli stava dentro lo studio delle sue officine, e raccontava un monte di cose relative alle sue continue ricerche, e ai suoi alti e bassi industriali, con una fede e uno spirito giovanile, che in quel vecchio assumevano una brillantezza tutta particolare. A un tratto il nostro sguardo cadde sopra una fotografia, che egli teneva appesa a una parete: si trattava di un «soviet» dell'epoca d'occupazione delle fabbriche, nel suo stabilimento: lo interrogammo su questo, ed egli senza dare tanta importanza alla cosa spiegò come aveva operato la resistenza contro i tentativi comunisti nella sua fabbrica; ma, poi, il discorso ricadde subito sopra certi suoi esperimenti di fusione di ghisa.

Ci viene in mente questo episodio, e tanti altri ne richiama alla mente: perchè quando si ripensa alle storie di questi nostri ingegneri è tutto un germogliare di fatti pieni di significato. Questi uomini che vivono a diretto contatto delle masse più evolute, e con loro ogni giorno creano strumenti utili all'umanità, in comunioni ideali di spirito e d'intelligenza, sono il prototipo dell'uomo sereno: la realtà per essi è tutta positiva, la bellezza la cercano nelle risultanze dell'utilità, l'approssimativo non esiste ed esiste invece la matematica come spina dorsale di ogni loro ragionamento.

Bisogna stare insieme agli ingegneri per farsi un'idea elogiaca della tecnica, e per formarsi la possibilità di considerare con senso di perplessità certi fatti, diremo così, avvocateschi della vita.

Ma che la vince sempre sull'opinione pubblica è piuttosto l'avvocato che l'ingegnere: perchè, come dicevamo, non vige una coscienza tecnica. In questo campo c'è tutto o quasi da fare: manchiamo di grandi riviste divulgative («Sapere» è oggi un'eccezione, ed è da poco uscita, e per fortuna si è affermata con successo), e manchiamo di adeguata propaganda della tecnica tra le masse: oggi è divenuta una necessità per il cittadino conoscere la macchina, intendere tutto ciò che alla macchina è attinente, insomma sapere di vivere una civiltà che non potrà chiamarsi che civiltà tecnica. E ciò non sia detto per mettere in seconda linea lo spirito, perchè noi diamo alla tecnica una sua moralità squisitamente spirituale.

Orbene chi dovrebbe essere a divulgare nel paese codesta coscienza tecnica, se non gli ingegneri i quali sono i suoi propulsori? Tra le molte attività che sono svolte dal Sindacato degli ingegneri, noi pensiamo che non dovrebbe mancare quest'altra grande attività di suscitare tra il popolo un interesse per la tecnica.

P. M. BARDI

(LA CASA RURALE) PER IL MEZZOGIORNO

Ecco una risposta alla proposta di discussione sulla casa rurale, promossa da Gaetano Ciocca.

E' necessario dichiarare che il contadino meridionale vive ancora per la maggior parte in case povere rudimentali, prive d'acqua corrente e di tutto ciò che il progresso degli ultimi anni ha già portato nelle campagne dell'Italia centrale e settentrionale.

Le case delle regioni meridionali, che un artigiano locale costruisce con un senso innato di antica bellezza, con accorgimenti di sapienza italica, non dovrebbero essere sciupate dal livellamento di una costruzione in serie, ma migliorate da una piccola produzione organizzata pure localmente. Poter dotare queste abitazioni rurali d'impianti che si possano lavare, di luce elettrica, d'acque correnti, di fognature, non dovrebbe significare togliere a quella gente il senso di personalità che ama esprimere nel fare la casa.

Gente intelligente e che lo ha dimostrato: sono stati tra i migliori emigranti e i migliori combattenti. Nei loro paesi, per secolari abbandoni, per impoverimento, per malaria, sono ancora lavoratori inefficenti. I pochi anni di cure e di assistenza che il Fascismo ha loro dato non possono di colpo sanare le loro condizioni. Ridonando loro l'abitudine al lavoro mediante le bonifiche, e al benessere mediante una casa comoda, dotata di ogni mezzo semplice che risparmi loro molta fatica, si rieducheranno al vivere civile.

Il clima è caldo. La zona che va dal mare agli 800 m. ha un inverno mite e un'estate torrida, arsa. Così per la Sicilia, la Calabria, la Puglia, la Lucania e parte della Campania. Bisogna creare case rurali attrezzate più contro il caldo che contro il freddo.

I contadini vivono ancora nei borghi e nei paesi, perdono intere ore per recarsi al lavoro sui campi ma persistono a vivere così raggruppati per un innato, ereditato senso di smarrimento di fronte alla solitudine.

Questa sarà la lotta più aspra: portarli a vivere in campagna. La casa posta in mezzo al podere risparmia tempo al colono che non passerà più delle ore negli spostamenti dalla casa al campo e viceversa. Egli potrà coltivare e sorvegliare le sue colture con infinita più cura che non gli riesca nelle condizioni odierne, per cui la campagna ha un'aria sciatta e

malcurata. Bisognerà iniziare una lunga propaganda cominciando dalle scuole, cercando con tutti i mezzi dal cinema alla radio e a quello più convincente nel crear loro il nido allettevole e piacevole, che li riporti alla fiducia in se stessi e nel proprio lavoro. I contadini diventeranno così mezzadri e non saranno più braccianti, come lo sono oggi in numero preponderante, a danno loro e del datore.

La possibilità della adozione delle macchine agricole, trattrici, seminatrici, ecc. ecc. dipende da molti fattori:

1) dall'altimetria dei terreni,

2) dalle varie qualità della terra,

3) dalle colture alberate che rappresentano un ostacolo al percorso delle macchine,

4) dall'attitudine di creare consorzi e di esercitarli,

5) dal costo delle macchine e dall'uso di essenze importate e che in caso di mancata importazione lascerebbero le macchine totalmente inutilizzabili.

Il contadino meridionale è ancora ineducato all'uso della macchina.

Quando una macchina si guasta è difficilissimo farla riparare bene e generalmente i pezzi di ricambio devono essere spediti dai centri industriali dell'Italia settentrionale. Il proprietario, non ancora educato all'idea corporativa di collaborazione reciproca, si adagia nei vecchi sistemi e tira avanti. Cosicchè soltanto ai latifondi è consentito organizzarsi con tutta la varietà delle macchine specializzate, necessarie ai diversi usi.

Ma per la media e piccola proprietà è ancora necessario dare al contadino anche i buoi, i cavalli e gli asini per l'aratura, la coltivazione e i trasporti, oltre alla trattrice che serve per gli usi generali. Sarà piuttosto utile insegnar loro a migliorare le razze e a tener in grande valore gli animali a loro affidati.

Avendo affidato gli animali al contadino, egli li deve curare, e perciò è necessario creare la stalla annessa alla casa. Per lo stesso concetto che pone la casa in mezzo al podere affinchè il colono lo curi e lo coltivi, così bisogna dargli la stalla vicina alla casa affinchè curi e sorvegli i suoi animali: le due cose da curare sono precisamente il podere e gli animali. Non si può immaginare che a lavoro compiuto l'uomo e gli animali stanchi si avviino verso una stalla comune per tutti i poderi, che anche al centro di una tenuta sarà sempre notevolmente distante dai poderi più lontani, e che il contadino perda del tempo ad andare e venire dalla stalla alla casa, sia pure alleviandolo dalla responsabilità della custodia dell'animale. La stalla annessa alla casa faciliterà la sorveglianza notturna agli animali.

Il contadino deve avere sotto mano e vicino alla casa una tettoia per ricoverare i suoi attrezzi (carro, aratro, ecc. ecc.) e poterli agevolmente riparare al coperto anche in caso di pioggia; cioè annessa alla casa colonica dovrà esserci la stalla con la relativa tettoia la quale potrà servire da passaggio coperto e collegare la casa con la stalla.

Una elementare e razionale disposizione e costruzione della stalla, del porcile e del pollaio, che risulteranno puliti e non inquineranno l'aria e le acque, permetterà la loro vicinanza all'abitato.

Sarà molto utile disporre la casa da est ad ovest con la stalla e la tettoia sullo stesso asse. Questa disposizione crea all'interno della casa delle correnti e degli spostamenti d'aria che istintivamente molti mastri muratori hanno saputo sfruttare, lasciando sopra alle finestre delle feritoie aperte, o aperti gli attacchi del tetto sui locali pianterreni e senza sopra elevazioni.

In molti paesi delle Marine Ioniche si osserva l'orientamento da est a ovest derivato da esperienze millenarie, e che oggi è stato documentato e giustificato con ragioni teniche.

Questa stessa antica esperienza fa si che i contadini piantino la pergola dell'uva davanti alle loro porte e finestre e ne ricoprano i balconi e le terrazze. La vite protegge dal sole d'estate e lascia, spoglia di foglie, illuminare d'inverno l'interno della casa quando il sole è più prezioso e necessario. D'autunno dà l'uva e forma sempre un riparo che la natura ha creato proporzionale alla temperatura. Costa poco ed è un elemento antichissimo che fa parte della costruzione.

L'interno della casa è del tutto servito e governato dalla massaia. A questo lavoro faticoso e umile d'ogni giorno che quasi ogni donna compie, non è mai stato attribuito nè un valore nè un riconoscimento, nè ci si preoccupa molto di come organizzarlo e renderlo meno penoso. Per la casa rurale è bene perciò unificare tutto in un solo grande ambiente che contenga ogni mezzo per svolgere la vita della famiglia: mangiare, riposare, ricupero delle forze spese nella fatica quotidiana. Perchè non dovrà ogni famiglia di campagna avere il suo altoparlante che con la minima spesa di un solo filo sarà collegato a una radio centrale, avere i suoi libri per l'ozio piacevole e istruttivo?

E quando la casa non sarà più sconfortevole l'uomo non penserà più a lasciarla per andare a bere alla bettola.

Le attività che il contadino puo sviluppare sono:

1) attività del coltivatore della terra, come attività principale,

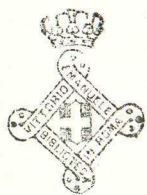
2) attività artigiana quale complemento a quella principale, per i periodi invernali e di pioggia.

L'attività artigiana che si svolgerà nella casa deve essere ancora del tutto creata e organizzata per l'uomo.

La donna rurale più intelligente dell'uomo e meglio dotata di spirito organizzativo perchè più vicina ancora alle forme primordiali del patriarcato, ha già saputo crearsi questa attività. Anch'essa lavora nei campi, anch'essa ha la sua attività principale nell'accudire ai lavori domestici, ma per le ore della sera e nei ritagli di tempo ha il suo telaio. Con questo provvede ai bisogni della famiglia e della casa tessendo le stoffe necessarie, e col sovrappiù che rivende, provvede spesso ai bisogni più urgenti dei suoi figli.

Per l'uomo vi sono molteplici produzioni, dai lavori in legno alla piccola meccanica, ai cestini, a tutti quei lavori metodici che pur occupando, permettono il riposo fisico e mentale.

La grande stanza comune a pian terreno potrà contenere, oltre al telaio e al banco di lavoro, il focolare con la camera di fuoco verso l'esterno: la famiglia potrà riunirvisi nelle serate invernali. La camera di fuoco si mette all'esterno poichè le serate non sono nè troppo lunghe nè troppo fredde e non è necessario un grande calore. Nel focolare molte vivande si cuociono e si apprestano meglio che sui fornelli, ed è bene non privarne una cucina campagnola. Di fronte alla porta di entrata, in un corpo annesso, si è sistemato il forno per il pane, la cucina, il lavandino: facendo parte della stanza stessa, tiene un poco appartate le funzioni che vi si devono esercitare. La cucina coi fornelli ove bruciare la carbonella o la legna secca o quel combustibile che più facilmente si trova sul posto, è costruita in muratura, ricoperta di materiale lavabile e fa parte della costruzione. Al di fuori, corrispondente alla stessa canna di fumo, potrebbe esserci la cucina d'estate, all'aria aperta, tanto necessaria e piacevole nei paesi caldi. E lo stesso si può fare per il lavandino dei piatti, che nella

Illustrazione della nota di Maria Silana: la casa rurale nel Mezzogiorno

parte esterna potrà servire da bucataio. Il forno per il pane è messo in modo da non dare soverchio calore e nello stesso tempo non obbliga a uscire di casa per fare il pane. Accanto vi è sistemata la dispensa (che usufruisce anche del sottoscala) per le provviste. E' costituita da una camera poichè le provviste il contadino le fa da un raccolto all'altro e debbono servirgli per l'anno intero. I ripostigli, la dispensa, gli armadi dovrebbero essere pensati già nelle costruzioni e ricavati nella muratura, onde evitare più che possibile alla famiglia rurale la spesa del mobilio. I nostri contadini hanno una ricca dotazione di lini, di seta e dei letti bellissimi forniti di paglioricci e di materassi, tutta roba di produzione locale, e per riporla adoperano le casse.

Mancano invece di mobilio, poichè l'arte del legno, è assai povera. Alla casa darei due scale, una piccola interna che dalla cucina sale nelle camere da letto; una esterna che sarà collegata sulla parete esterna della stalla per salire alla terrazza di copertura. A questa terrazza si potrà accedere anche dalle camere da letto e servirà per stendervi il bucato e per seccare i frutti, semi, conserve, ecc.

Accanto alla camera da letto ci saranno il gabinetto e la doccia, elementi di assoluta necessità.

Le camere da letto dovranno essere due e sarà essenziale che i ragazzi e bambini siano educati a dormire separati dagli adulti. Le famiglie rurali come sono alloggiate oggi e come dormono, formano uno stridente contrasto con tutto ciò che si predica per l'igiene e per la moralità. Vedremo così veramente fiorire e crescere belli e robusti i bambini che messi al mondo sani perdono nella loro infanzia quel vigore e quella salute che sono ancora nel germe della razza.

Compiuta la casa resterà da iniziare un altro faticoso lavoro, un apostolato per l'educazione del rurale che possa e sappia adoperare la casa senza sciuparla. (Tema che potrà essere l'oggetto di un prossimo articolo).

Sarebbe interessante indire dei concorsi nazionali, come per esempio:

1) C. N. per un tipo di scale economiche e durature;

2) C. N. per una cucina economica con adozione di materiali nazionali (argille, terracotte, ecc.);

3) C. N. per lavandini da cucina e vasche da bucato;

4) C. N. per installazione doccia.

MARIA SILANA

L'intento di «Quadrante» è di contribuire alla modificazione dell'ambiente italiano nel senso fascista. Perciò tutte le manifestazioni della vita fascista sono esaminate, corrette, per essere istradate verso le mète coerenti con lo spirito nuovo.

Ed è giusto allora che l'urbanistica e la ruralità siano trattate in modo speciale perchè la storia di un popolo si scrive in base alla conoscenza delle sue case e delle sue città.

In fatto di urbanistica le regioni meridionali, essendo state più in contatto con la Grecia e avendo ripudiato le influenze settentrionali, si sono mantenute più a lungo fedeli alla originaria saggezza. Ma anche questa virtù è stata via via frustrata dai governi, allogeni e indigeni, che nei periodi trascorsi hanno tolto alle popolazioni meridionali la gioia della libertà e la possibilità di agire.

Oggi sarebbe un grave errore non tener conto di questa lunga fedeltà.

Esiste il pericolo che l'irrazionalismo ufficiale, al quale abbiamo opposto il nostro vigilante spirito mediterraneo, vinto nel settentrione d'Italia, si rifugi nel meridione, intralciando anche l'opera di bonifica integrale che il Fascismo sta compiendo.

Molto è stato fatto per le provincie meridionali dal Governo fascista: è quanto si poteva fare in tredici anni; ma è logico che in tanto tempo non poteva distruggersi tutto il malsano piantato nelle cose e negli uomini da secoli di abbandono. (Sembra impossibile che regioni tanto fertili siano state trascurate dall'egoismo e dalla parzialità dei governi precedenti: eppure esse non sono meno fertili di quelle settentrionali; gli uomini non meno intelligenti. Insomma non riusciamo a persuaderci che governando l'Italia altri abbia potuto operare una netta quanto ingiusta distinzione fra meridione e settentrione, abbia cioè fatto della geografia piuttosto che della politica).

Gli abitanti del meridione erano considerati filiazione di una razza inferiore per il solo fatto che essi pur di poter lavorare le loro terre hanno sopportato qualsiasi ingiustizia. Questa virtù della volontà di lavorare, di produrre, che nel passato è stata abilmente sfruttata da signorotti dalla mentalità feudale e poi borghese, deve essere valorizzata in altro modo dallo Stato corporativo. La generosità delle popolazioni meridionali ha già perdonato a coloro che le hanno avvilite: esse attendono di essere messe al passo con le altre regioni italiane e hanno fede perchè vedono che città e campagne sono bonificate con ritmo accelerato.

I vecchi quartieri di Napoli, massimo affronto alla prodigalità della natura, cominciano a scomparire; Bari, semaforo sull'oriente, si trasforma per svolgere completamente la sua missione; e in generale tutte le città della Campania, delle Puglie, della Lucania (a proposito: se è stato possibile costruire Littoria dove era imprevedibile, perchè non si pensa alla ricostruzione di Potenza e del territorio lucano?), della Calabria e della Sicilia, assumono un aspetto che meglio risponde alle esigenze dell'urbanistica moderna. Però esiste sempre il pericolo che il volto di queste città sia truccato, piuttosto che ricreato, da architetti in malafede che approfittano delle loro condizioni più disagiate per esercitare le loro reminiscenze neoclassiche, pseudo moderne, in una parola irrazionali.

Ora, in una Nazione che pone a base della sua politica la rinascita morale dei suoi abitanti e la ricostruzione razionale del suo territorio, certe incongruenze non devono accadere. Per esempio: sappiamo che a Catanzaro sta per essere attuato lo sventramento e la ricostruzione dei quartieri più antichi e che quest'opera sta per essere compiuta da architetti che hanno usurpato una certa fama di «modernisti» e hanno già dato prove sospette della loro abilità. Attenzione! Uno Stato non può pensare d'essere tradito da persone nelle quali ha giustamente riposto la sua fiducia: chi ha avuto affidato un compito di carattere nazionale, dovrebbe sentirne tutta la responsabilità pensando che un regime rivoluzionario non ammette in nessun modo reminiscenze borghesi e liberali, e che la imposizione di un suo individualismo sarebbe una grave stonatura in un clima corporativo.

Per quanto riguarda il problema rurale nel meridione, non si può non confessare che pure in questo campo si fa sentire la dolorosa eredità del passato. Gli architetti di «Quadrante» che si dedicano con passione anche alla casa rurale troveranno certamente le giuste linee della casa rurale anche per le provincie meridionali.

Soltanto quando i contadini del meridione avranno la loro casa pulita presso i campi che lavorano, potrà mettersi in atto l'altra proposta che concerne la loro educazione sociale.

Ma non si pensi che il contadino possa razionalizzarsi abitando in case irrazionali, come quelle che per esempio si era-

no costruite nei primi tempi in territorio di bonifica a S. Eufemia sull'Jonio.

Siamo sicuri che essi avranno fra poco le loro case pulite, luminose, come l'ebbero in altri secoli e come devono averle oggi. Però quando ciò avverrà e quando i mezzi di produzione saranno modernizzati, pensiamo che sarà pure necessaria una immigrazione di operai specializzati provenienti dalle regioni nelle quali è stato già raggiunto quell'ideale conduzione dei campi che si vuole raggiungere nel meridione. Non dubitiamo che le popolazioni meridionali giungerebbero a perfezionarsi da se stesse, solo che fossero dati loro organizzatori migliori: ma noi che conosciamo i risultati proficui dei rapidi provvedimenti del Governo Fascista, abbandoniamo qualsiasi sentimentalismo e continuiamo a predicare la necessità dell'immigrazione.

Oltre a queste immigrazioni che aiuterebbero le popolazioni dei campi a compiere il loro lavoro, bisogna pensare a valorizzare le località turistiche dell'Italia meridionale affinchè il contatto con genti di altre regioni e di altri paesi possa giovare allo sviluppo culturale delle provincie meridionali, che sono meravigliose e che devono essere più conosciute. In Sila (a Villaggio Mancuso, a Camigliatello, ecc.), sull'Etna, sorgono nuovi punti di approdo forniti di tutti i servizi; ma bisogna valorizzare tutto quanto vi è di bello e di utile. Ci sono industrie fiorenti, come quella dei pastifici e delle conserve, in Campania; degli agrumi, in Sicilia. Ma vorremmo vedere razionalizzata la produzione del bergamotto in provincia di Reggio Calabria; potenziata l'industria degli arazzi Mayerà di Cerzeto, in provincia di Cosenza; e mille altre industrie che tirano avanti ancora sconosciute, mentre devono essere convogliate anch'esse nel solco della produzione nazionale. Le strade di grande comunicazione, che sono numerose nel meridione dovranno essere al più presto completate dalla costruzione della camionale che unirà nel punto più stretto d'Italia il mare Jonio al Tirreno.

Siamo convinti che questi provvedimenti saranno esaminati ed eseguiti al più presto. Perchè è fuori di dubbio — come si è detto — che le provincie meridionali hanno avuto dal Regime un impulso sostanziale; tuttavia sarebbe da superficiali non vedere che cosa resta da fare e sopratutto negare il carattere di urgenza ai numerosi problemi che attendono una rapida e razionale risoluzione.

GIOVANNI MONACO

(QUALCHE LIBRO)

CARLO BELLI, «Kn», edizioni del Milione, Milano, via Brera, 21.

Ecco un libro di fede, un libro che non è una fila di righe che formano un certo numero di pagine, con una copertina che le rilega, e un titolo che specifica il contenuto: «Kn». Che cosa vuol dire questa sigla? Nulla per il distratto riguardante delle vetrine di libreria; Carlo Belli: chi è questo scrittore? Conosciuto dal solo cerchio dei lettori di «Quadrante». «Il Milione» editore: altro impopolare.

Ma per noi che sappiamo benissimo che non è la celebrità a produrre l'interesse, che non è la pettinatura a far bella una criniera; noi che ormai diffidiamo d'ogni cornice convenzionale, d'ogni affare combinato traverso l'autorità delle persone, l'importanza degli istituti, l'osservazione dello spirito in voga e quant'altro dà cresima di popolarità e genera il consenso generale e generico, noi, dicevamo, assegniamo a questo volume del nostro amico il più alto valore.

A fianco di ciascuna di quelle pagine sta un uomo. Ed è ciò che noi cerchiamo innanzi tutto quando leggiamo; un uomo, un carattere, un ideale, una fede. Non ci importa nemmeno la giustezza delle idee quando c'è la generosità dei sentimenti. Quando noi, sopra la scrittura d'un libro, d'improvviso, possiamo gonfiare le vele e navigare nell'oceano della più spregiudicata intelligenza, e approdare via via alle isole fertili di tutte le virtù che la mediocrazia ha tentato di sradicare e di bruciare: ecco, siamo noi i felici. Andare, incontrare i ribelli, riattingere un vero primitivo alle sorgenti sconosciute, ridere dell'ordine delle cose noiose, calpestare la pigrizia e pungolare le natiche del parassita, mozzare la testa del vile, scrivere decreti da finemondo per ridurre in polvere da disperdere nell'etere tutti i palloni gonfiati che tutte le mattine ci stanno tra i piedi.

Ordunque: questo libro ci fa riscaldare il sangue. Lo confutiamo periodo per periodo, le idee a volte non son fatte a figurino per le nostre, neghiamo le conseguenze della fede artistica dell'autore che vorrebbe levarci l'unità di misura (l'uomo) per giudicare e creare l'arte; ma vivaddio, è arrivato qualcuno che nel campo della critica non si instupidisce nelle stupidità contrappuntate sul frasario solito e stomachevole che tutti conosciamo.

E' per questo che il libro ci sembra importante: perchè è una rivolta, una generosa rivendicazione della fatica delle avanguardie, dei controcorrente, degli evasi dell'accademia. Non c'è pittore, musicista, filosofo che non riceva da Belli il suo cordiale colpetto sulla spalla: lo scrittore si fa in quattro per proclamare, difendere, rendere intelligibile ogni sforzo, ogni tentativo, ogni impresa, fortunata o no questo non conta, di chi ha spezzato di fatto o soltanto nel sogno, le sbarre della prigione in cui l'arte era stata rinserrata.

Pareva che fossimo d'accordo, quando il libro doveva uscire che s'intitolasse così: «Calvario e aureola delle avanguardie»; poi, Belli scomparve, il libro uscì improvvisamente, all'insegna di «Kn»: anche il nostro consiglio forse leggermente convenzionale, incasellato in un certo senso dentro una consuetudine urtò all'indomato autore: egli voleva, ha voluto che tutto il suo stato d'animo di rifare, rinverginare, ricreare, di romperla con ciò che era stato e che era, fosse lampante, scoppiante, sconquassatore.

Autori così ci sono cari, devono essere letti, capiti, resi compagni. Facile su costoro lo spirito dei mediocri, giusta e logica l'ira dei sospettosi prefetti di pigrizia, prevista la noncuranza della bestia umana normale: ma chi si sveglia a ogni alba con il cervello in funzione capta quest'ondata di fosforo, questo saluto all'officina della vita.

Carlo Belli del quale non staremo a dire il bene che ne pensiamo, con «Kn» pone un grosso dubbio alla coscienza moderna, il dubbio che, tanto per non perderci in esami filosofici, grosso modo, può essere riassunto nella quistione della pittura astratta, cioè nei proclamati diritti della fantasia pura, nel libero scorribandare del pensiero, nell'anelito a un infinito purissimo. Fine del realismo, fine delle stesse novità surreali, fine di tutto: rappresentazioni di sentimenti al cento per cento astratti, inacchiappabili, misteriosi, da rispondere a chi dice «cos'è»: «non so».

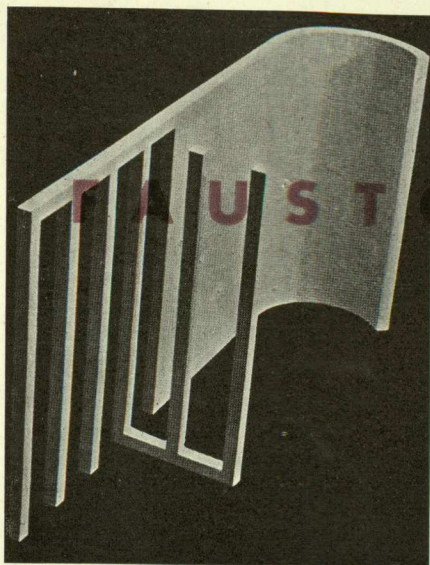
Altra volta su «Quadrante» (la rivista ha ospitati i primi «Kn» di Belli e le dimostrazioni degli astratti) abbiamo avanzate certe nostre riserve. Ma dando al fatto l'importanza adeguata, e un adeguato riconoscimento. Ora, però, vogliamo segnalare il libro con affettuosa fraternità e raccomandarlo ai nostri lettori con la più viva convinzione.

P. M. B.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
S. A. "EDITORIALE QUADRANTE" EDITRICE - PROPRIETARIA
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

TIP. L'ECONOMICA - ABBIATEGRASSO

MOSTRE AL "MILIONE" • PRIMAVERA A. XIII

OSVALDO LICINI

FAUSTO MELOTTI

WILLY BAUMEISTER